

Deux siècles d'opéra français : [exposition, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, 11 avril-31 juillet 1972]

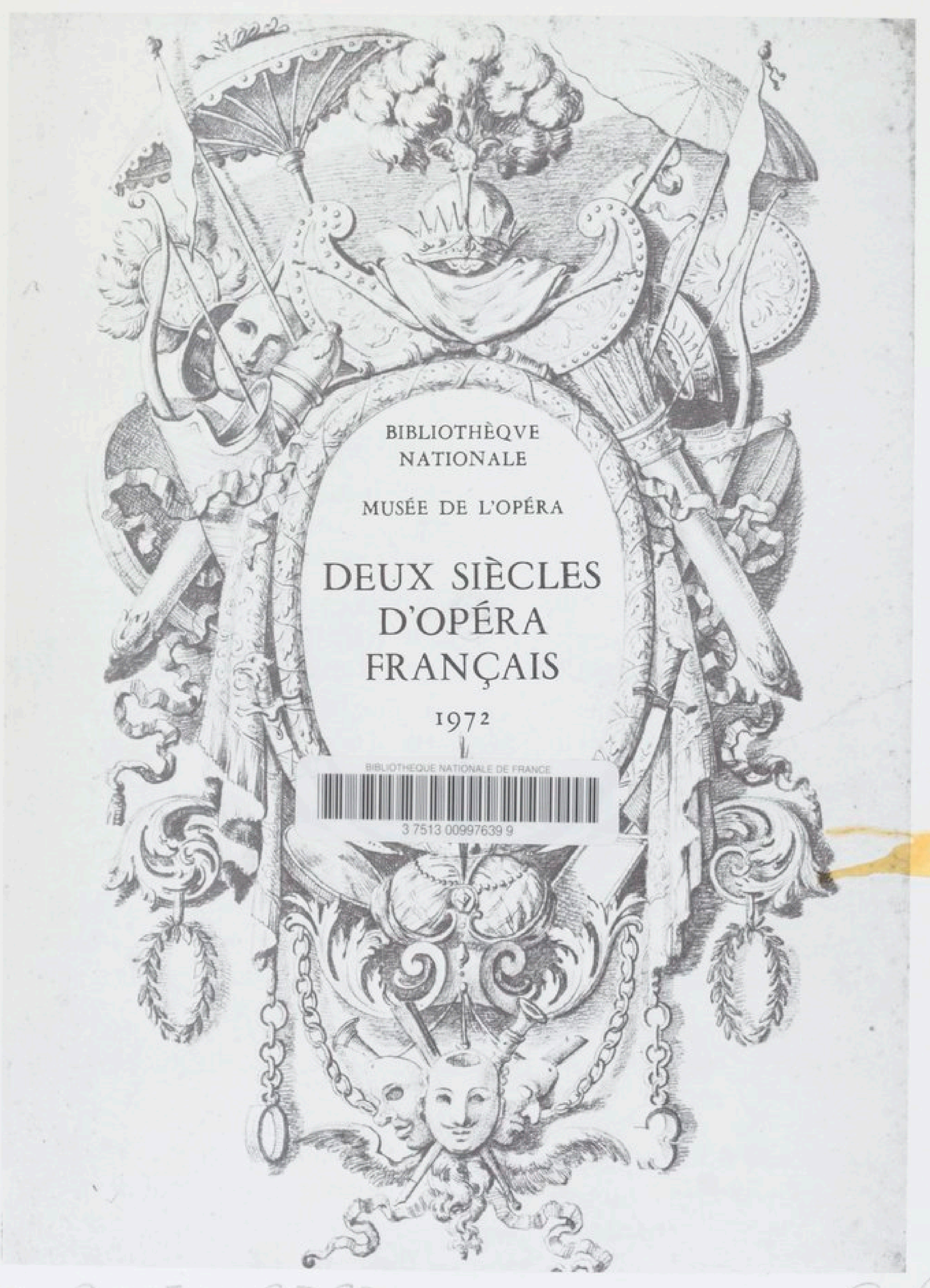



2 siècles
d’opéra
ançais
027.544
1972
o
A00

[illegible] 2013



Costume de jeune prince. Dessin de Berain. *B.N., Opera.* (n° 107). Couverture.


BIBLIOTHÈQVE
NATIONALE
MUSÉE DE L'OPÉRA
DEUX SIÈCLES
D'OPÉRA
FRANÇAIS
1972

EXPOSITION ORGANISÉE
A L'OCCASION DU
TRICENTENAIRE
DE L'ACADÉMIE ROYALE
DE MUSIQUE
PAR LA
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
DANS LA NOUVELLE GALERIE
DU MUSÉE DE L'OPÉRA

PARIS 1972

L'EXPOSITION A ÉTÉ RÉALISÉE AVEC LE CONCOURS
DE LA DÉLÉGATION GÉNÉRALE AUX ACTIONS COMMÉMORATIVES
ET AVEC L'AIDE DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DES ARTS ET DES LETTRES

PRÊTEURS
ARCHIVES NATIONALES
MUSÉE DU LOUVRE - CABINET DES DESSINS
BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE NANTES
BIBLIOTHÈQUE DE VERSAILLES
BIBLIOTHÈQUE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE
M. ANDRÉ MEYER

LA DÉCORATION CONÇUE PAR M. MICHEL BRUNET
A ÉTÉ EXÉCUTÉE PAR LES ATELIERS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Frontispice. Dessin de Berain. *B.N., Opéra.* (n° 104). Pl. I.



PRÉFACE

En 1669, Louis XIV donnait à un poète peu connu, associé à un organiste moins réputé encore, des lettres patentes pour des « Académies d'Opéra ou représentations en musique et en langue française sur le pied de celles d'Italie », et, pour ce faire, de « prendre du public telles sommes qu'il advisera ». Ainsi fut créée l'Académie nationale de Musique, dont la Bibliothèque nationale et la Bibliothèque de l'Opéra, qui lui est administrativement rattachée, ont souhaité célébrer aujourd'hui le trois centième anniversaire. 1672 marque d'ailleurs dans ce domaine une date plus importante encore : l'octroi du privilège à Jean-Baptiste Lulli, surintendant de la musique du roi, qui, durant quinze années, fit uniquement représenter, à raison d'un par an, des opéras qu'il avait lui-même composés.

La manifestation qui se déroule aujourd'hui au Palais Garnier, dans une galerie nouvelle spécialement conçue pour accueillir les expositions musicales de la Bibliothèque nationale, évoque la France de la Royauté et s'étend jusqu'à la Révolution. Elle est dominée par les trois grandes figures de Lulli, de Rameau et de Glück.

⁂

Il est étrange de penser que l'Opéra français fut installé en France par un Italien, un homme aux talents les plus divers, violoniste, claveciniste, batteur de mesure, guitariste même, maître à danser, danseur, metteur

en scène, compositeur, sans oublier ses capacités d'administrateur, son art de courtisan et son génie pour les spéculations foncières. Il était rapidement devenu l'organisateur officiel des divertissements royaux, avait collaboré avec Molière à des ballets et mascarades et s'était haussé jusqu'à la tragédie lyrique qui, réunissant tous les arts, lui permettait d'utiliser tous ses dons. Ses opéras sont à l'image de son temps. Ils en reflètent la volonté de pompe et de grandeur, par le choix des livrets qui évoquent la rivalité des hommes et des dieux, par l'architecture des décors qui se veulent grandioses, par ces constructions musicales solennelles et qui nous paraissent un peu ternes, par l'assemblage de chœurs et d'orchestres assez importants pour l'époque. Ils en expriment aussi (et la collaboration de Quinault n'y est pas étrangère), l'attrait pour le merveilleux et pour les machines, la préciosité, le goût de l'héroïsme sentimental. Lulli n'en a pas moins cherché à simplifier son art, à clarifier son ordonnancement, à alléger les récitatifs, à dégager des mélodies, à introduire dans ses symphonies jusqu'aux rumeurs de la nature. Mais nous comprendrions mal l'extraordinaire popularité qu'il eut de son vivant, si nous ne devinions qu'il a mieux que quiconque représenté son siècle.

La personnalité de Rameau est toute différente. L'auteur de *Castor et Pollux* a traversé son temps, sans guère sacrifier, dans son comportement, à une époque qui se voulait légère et galante. Lulli avait pratiqué beaucoup des arts dont ses opéras sont la synthèse : la théorie de la musique, à laquelle il consacra de nombreux traités, intéressait au contraire Rameau plus que la création artistique elle-même. L'un fréquentait surtout les artistes. L'autre recherchait davantage le contact des savants et des philosophes. Il n'a sans doute pas fait éclater les formes musicales quelque peu surannées qui lui étaient offertes. Mais il a approfondi, enrichi et renouvelé le langage harmonique de son époque. Lulli est tantôt majestueux et tantôt aimable : Rameau pénètre

l'âme de ses personnages avec toute la puissance de son imagination. Il sait fondre remarquablement le chant et les instruments en un tout harmonieux. Sa musique est un appel concret et sensible qui convient bien aux Opéras ballets, devenus alors très populaires, et qui, tels les *Indes galantes,* nous transportent dans un monde enchanté où les héros ont leur thème et les événements leur écho. Par les formes parfois conventionnelles de son œuvre et par la dignité assez impersonnelle de son caractère, Rameau évoque encore le règne du Grand Roi. Mais par la puissance de son génie et par les techniques nouvelles qu'il a introduites sur la scène et dans l'orchestre, il annonce déjà des temps nouveaux.

Glück, comme Rameau, se rattache, dans ses œuvres majeures du moins, à la tradition de l'opéra français, avec tout ce qu'il comporte de pompeux, d'élégant et d'ordonné, avec ses ballets plus nombreux encore qu'au temps de Lulli. Ce fils de paysan du Haut-Palatinat, et qui fut musicien ambulant dans sa jeunesse, vint à près de 60 ans à Paris et y produisit ses chefs-d'œuvre. Plus encore que Rameau et même que Lulli, il pense qu'une tragédie lyrique forme un tout bien structuré et que chacun des éléments qui la composent doit être subordonné à l'ensemble. Ce compositeur de génie déclarait vouloir « restreindre la musique à sa fonction véritable, qui est de servir la poésie dans l'expression des sentiments ». Il s'élevait contre les artistes qui, pour faire montre de leur brio, étouffaient l'action sous des ornements superflus. Son plus grand effort se réduisait, disait-il, à rechercher « une belle simplicité », qu'il déclarait d'ailleurs trouver chez Lulli. Il a réussi non seulement à associer directement l'orchestre au déroulement des situations mais lui a donné une vie expressive nouvelle. Il a fait des instruments des réalités vivantes et comme dotés d'une personnalité propre. Son style est puissant et pathétique. Ses ouvertures, plus encore que celles de Rameau, laissent prévoir au spectateur l'ambiance de

l'action et ajoutent à l'unité d'un ensemble où la musique et la poésie se mêlent dans une même harmonie.

Fondé par un Italien, poursuivi par un Français, parachevé par un Allemand, l'Opéra d'Ancien Régime est cependant toujours qualifié de Français. Le fait de voir des artistes d'outremonts ou d'outre-Rhin venir créer, servir, défendre un art qui aurait dû leur être étranger, n'est d'ailleurs paradoxal qu'en apparence. Car cet art suit les grandes lois de la Tragédie classique, dont il adopte les règles, le ton et jusqu'aux personnages. Malgré son caractère un peu conventionnel, il a maintenu un équilibre réel entre les différents éléments du spectacle. Et surtout, entouré de faste et de majesté, il trouve son sanctuaire à Versailles, où le roi préside à ses destinées et à Paris où, durant un siècle, la plupart des grands écrivains et la plupart des philosophes en ont passionnément discuté, et ont même souvent contribué à son succès, en collaborant eux-mêmes à la confection des livrets.

Exception faite pour l'œuvre de Rameau, de Glück, cet Opéra auquel tant d'auteurs, aujourd'hui oubliés, ont dû la fortune, n'a guère survécu à la Révolution. Il n'en faut pas moins reconnaître qu'il représente une des manifestations les plus spectaculaires de l'Ancien Régime, durant les cent vingt dernières années de son existence.

Je tiens à féliciter très vivement M. François Lesure, Conservateur en chef du Département de la Musique, qui, aidé par Mlle Wild et M. Gaillard, Conservateur des Bibliothèques, et M. Brunet, décorateur, a réalisé cette exposition, avec beaucoup de compétence, d'intelligence et de goût. Je veux remercier aussi tout particulièrement Mlle Barbin, qui, à la tête du service des expositions, a fait profiter les organisateurs de cette manifestation de son expérience et de son efficacité.

ETIENNE DENNERY,
Administrateur général de la Bibliothèque nationale.



L'OPÉRA CLASSIQUE FRANÇAIS



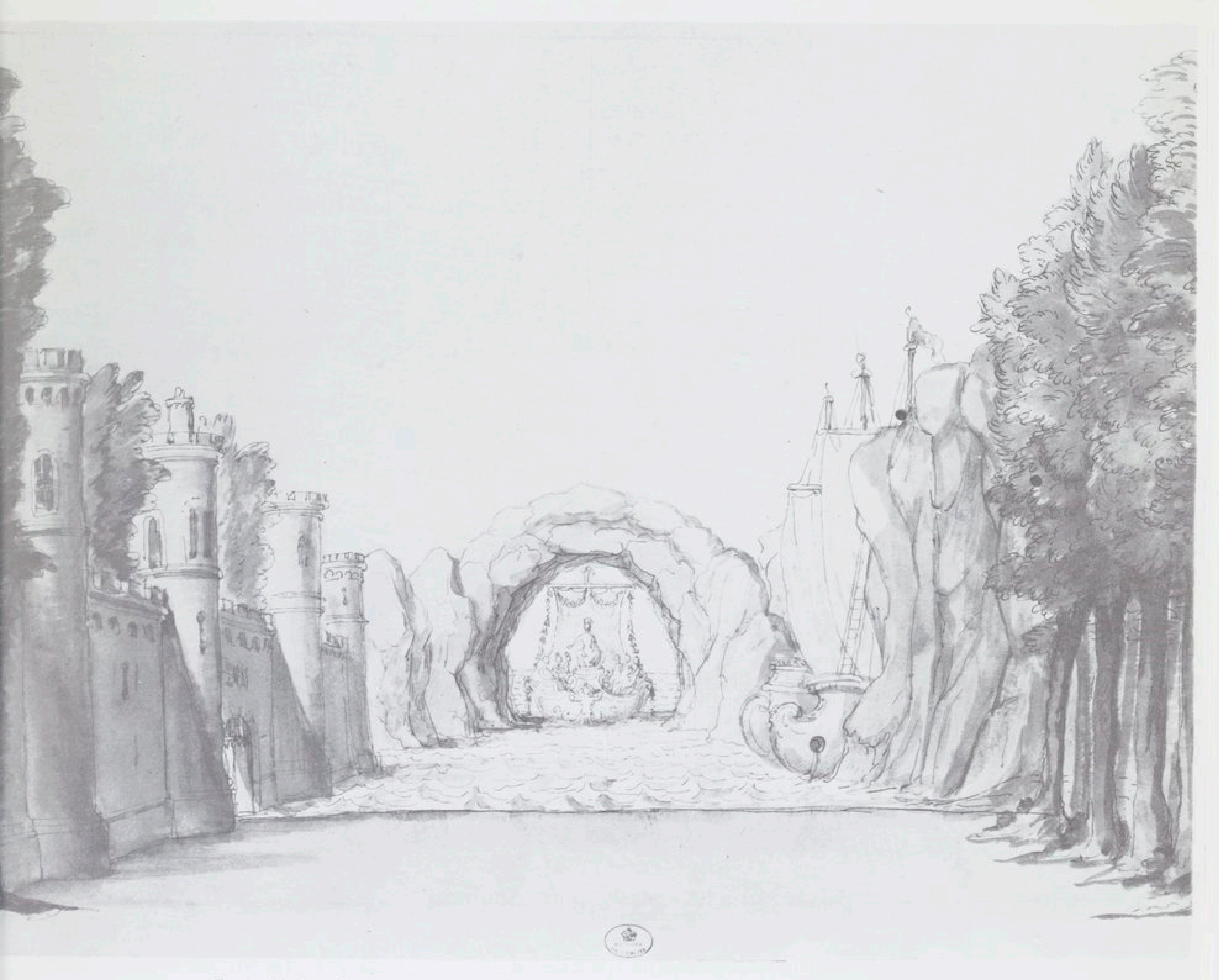
« Par la poésie on parle à l'esprit, par la musique à l'oreille, par la peinture aux yeux, et le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur ». C'est ainsi que Jean-Jacques Rousseau, ignorant la danse, a défini l'opéra un siècle après sa naissance en France. Il se trouva à ses débuts plusieurs écrivains pour dénoncer le côté déraisonnable et irrationnel d'une telle synthèse : « une sottise magnifique », écrivait Saint-Evremond. Ces apôtres de la logique et du bon sens avaient tort, car cette forme a comblé le besoin de pathétique et satisfait le désir profond de féerie et de volupté de leurs contemporains. Cela est vrai non seulement du public de la haute société, pour laquelle est conçu le spectacle et qui s'abrite dans les loges, mais aussi bien du monde remuant du parterre, où seuls ne sont pas admis les domestiques en livrée. Il faut pour s'en convaincre écouter Bossuet, qui du haut de sa chaire tonitrue contre « les fausses tendresses et toutes ces trompeuses invitations à jouir du beau temps de la jeunesse » que la musique ne fait que rendre plus insinuantes. On peut tout aussi bien constater la popularité des airs de Lully, de Collasse et surtout de Rameau, copiés dans tant de recueils de chansons qui n'étaient nullement destinés à la noblesse.

C'est avant tout ce monde oublié de divinités, de bergères et d'allégories, l'enchantement des décors, des machines et des costumes que l'on a voulu faire revivre. Laissant de côté les

polémiques littéraires, les catalogues d'œuvres, les carrières des auteurs et les péripéties de l'administration, on envisage ici l'opéra comme un spectacle, comme la plus grande puissance d'illusion qu'ait connue cette époque. Notre exposition, qui s'arrête avant que l'esthétique romantique ait rompu les conventions du « pays d'opéra », pour reprendre l'expression d'André Tessier, concentre l'intérêt sur les formes les plus ambitieuses du spectacle lyrique, qu'avant de nommer « opéra » les contemporains de Louis XIV appelaient « tragédie en musique ». D'autres termes viendront qualifier des œuvres d'une conception plus ou moins proche, tels que ceux de « comédie-ballet », « pastorale héroïque », « ballet héroïque », etc., lorsque la fortune de l'opéra-ballet eut fait éclater, au profit de l'élément chorégraphique, le genre cultivé par Quinault et Lully. On ne s'est pas attardé à décrire les origines du genre et on a totalement exclu le domaine de l'opéra-comique, qui devra un jour être traité à part. Bien que le prétexte de cette exposition soit l'Académie royale de musique, les circonstances ont fait que nous célébrons en 1972 la prise de possession par Lully de cette Académie. Evénement finalement plus lourd de conséquences pour l'opéra français que *Pomone* de Perrin et Cambert.



La cohésion de la période envisagée apparaîtra clairement dans tous les éléments de la mise en scène, même si dans la seconde moitié du XVIIIe siècle une certaine libération atteint le costume et surtout la chorégraphie et si la technique du décor tend quelque peu à évoluer. La richesse des architectures théâtrales et la somptuosité des costumes conservent aujourd'hui toute leur séduction et l'on comprend aisément en contemplant ces maquettes de Berain, de Boquet ou de Gillot, pourquoi l'opéra a fasciné plusieurs générations de spectateurs. Sa naissance, il



Recueil de décorations recueillies par Levesque. *Arch. nationales*. Pl. III.



est vrai, fut tardive. Dans un pays où l'art littéraire jouit d'un prestige si exorbitant par rapport aux autres arts, on n'a cessé de mettre en cause les conventions sur lesquelles il repose. On déniait même à la musique — et Boileau en tête — la possibilité de peindre les passions d'une façon aussi profonde que la tragédie. S'ajoutant au goût de la noblesse pour les divertissements chorégraphiques, c'est ce qui explique la position si particulière de l'opéra français sur l'échiquier européen.

Pour répondre aux vœux des Français en matière d'opéra, il était nécessaire de tenir compte d'un certain nombre d'impératifs de goût :

— une certaine vraisemblance dans le déroulement de l'action, même si le livret n'a pas à respecter les fameuses unités de temps et de lieu ;

— autant de qualité littéraire que dans la tragédie mais dans le raccourci psychologique et la concision ;

— un penchant naturel pour les épisodes dansés et les machines que seul le choix du merveilleux permettait de satisfaire.

Autant d'éléments qui allaient aussitôt séparer l'opéra français de l'opéra italien : Quinault et Lully devaient les réunir avec un talent qui, sur le plan de la conception générale, ne fut pas égalé par la suite. Ils avaient compris que, pour être admis en France, l'opéra devait être une construction intellectuellement satisfaisante. Même si, par la suite, l'équilibre fut en partie rompu par leurs successeurs, même si le succès de l'opéra-comique et les attaques des philosophes en ébranlèrent l'édifice, aucune autre conception ne réussit à s'imposer jusqu'au XIX[e] siècle. Comme si la nature profonde des Français se refusait à considérer l'opéra comme étant d'abord de nature musicale.

9

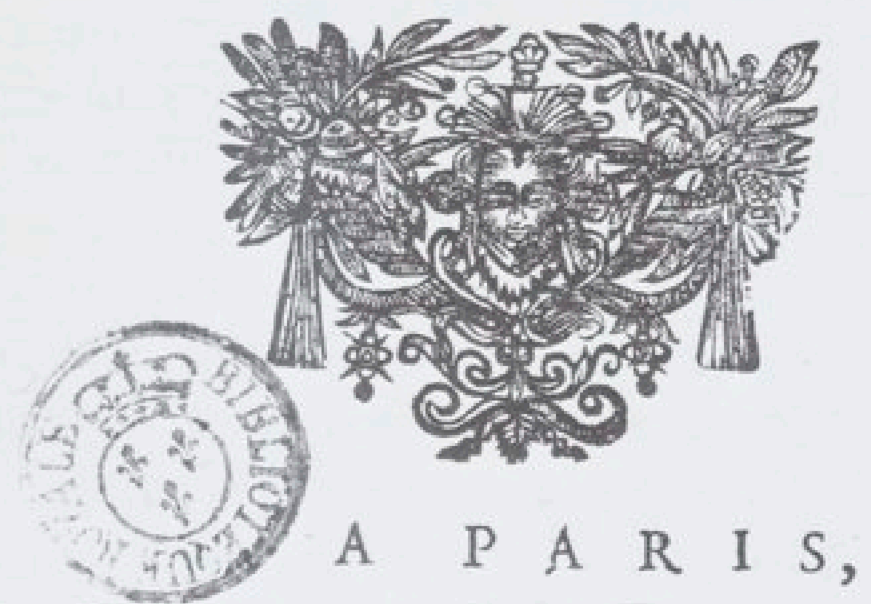
PREMIERE

COMEDIE FRANÇOISE EN MVSIQVE,

Repreſentée en France.

PASTORALE.

Miſe en Muſique par MONSIEVR CAMBER, Organiſte de l'Egliſe Collegialle de Saint Honnoré à Paris.



A PARIS,

Par ROBERT BALLARD, ſeul Imprimeur du Roy pour la Muſique.

M. DC. LIX.

Pierre Perrin. Première comédie française en musique représentée en France. *B.N., Impr.* (n° 32). Pl. IV.



La spécificité du théâtre lyrique français s'explique aussi d'un point de vue sociologique. Il s'est toujours ressenti de ses origines essentiellement monarchiques : spectacle réservé au roi, qui examine à l'avance les sujets traités ; la production comme la diffusion en sont aisément contrôlés par le truchement de l'Académie royale de musique. La première conséquence est une très faible production au coût élevé. En moyenne un opéra par an. Situation frappante si on la compare au foisonnement de la production italienne. Et la comparaison devient plus frappante encore si l'on envisage la diffusion : faible en province, du fait du privilège de l'Académie, elle est presque nulle à l'étranger, alors que l'opéra italien — répertoire et troupes — envahit peu à peu l'Europe, la France exceptée.

Ces propos ne sont pas destinés à alimenter le dossier déjà démesuré des querelles franco-italiennes du siècle des lumières. Elles sont peut-être nécessaires si l'on veut expliquer la position de notre opéra au XXe siècle.

L'opéra classique français serait-il un objet de musée ? Son absence au répertoire des grandes scènes lyriques est un fait indéniable. Les quelques succès que l'on a pu enregistrer depuis un demi-siècle, à l'étranger comme en France, n'ont été que des réussites provisoires. Mettre à la portée du grand public d'aujourd'hui les opéras de Lully et Rameau reste un problème. Que ces œuvres contiennent des pages grandioses ou exquises est une constatation qui n'engage pas forcément à leur remise sur la scène. Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre qui ne parvient pas à trouver son public ? Sujets mythologiques ou pastoraux trop éloignés de notre sensibilité, style de chant souvent froid et guindé, voilà deux reproches dont il faudrait d'abord montrer le mal fondé, puisque nous ne sommes plus sensibles à la magie

du merveilleux et de ses machines. Aux chefs qui s'appliquent a cette tâche il manque d'abord des éditions correctes et conformes à la pensée des créateurs. Ce n'est pas en modernisant l'orchestration et en évitant les problèmes propres à la réalisation du style français ancien que l'on rapprochera ces œuvres du public. Il manque aussi des interprètes qui aient assimilé un genre de déclamation qui ne s'enseigne pas dans les écoles, un phrasé et une liberté rythmique que les instrumentistes ont du mal à redécouvrir. Les metteurs en scène pourraient travailler à restituer l'enchantement dans une transposition stylisée. Si la route de cette renaissance n'est pas encore toute tracée, on peut espérer que les musicologues réaliseront bientôt les éditions qui font défaut et que les éditeurs de disques montreront dans le domaine de l'interprétation la voie à suivre aux hommes de théâtre. Pourquoi ne pourrait-on alors recoller les morceaux épars d'une des formes de ce spectacle-total dont notre génération est si passionnée ?

François Lesure.

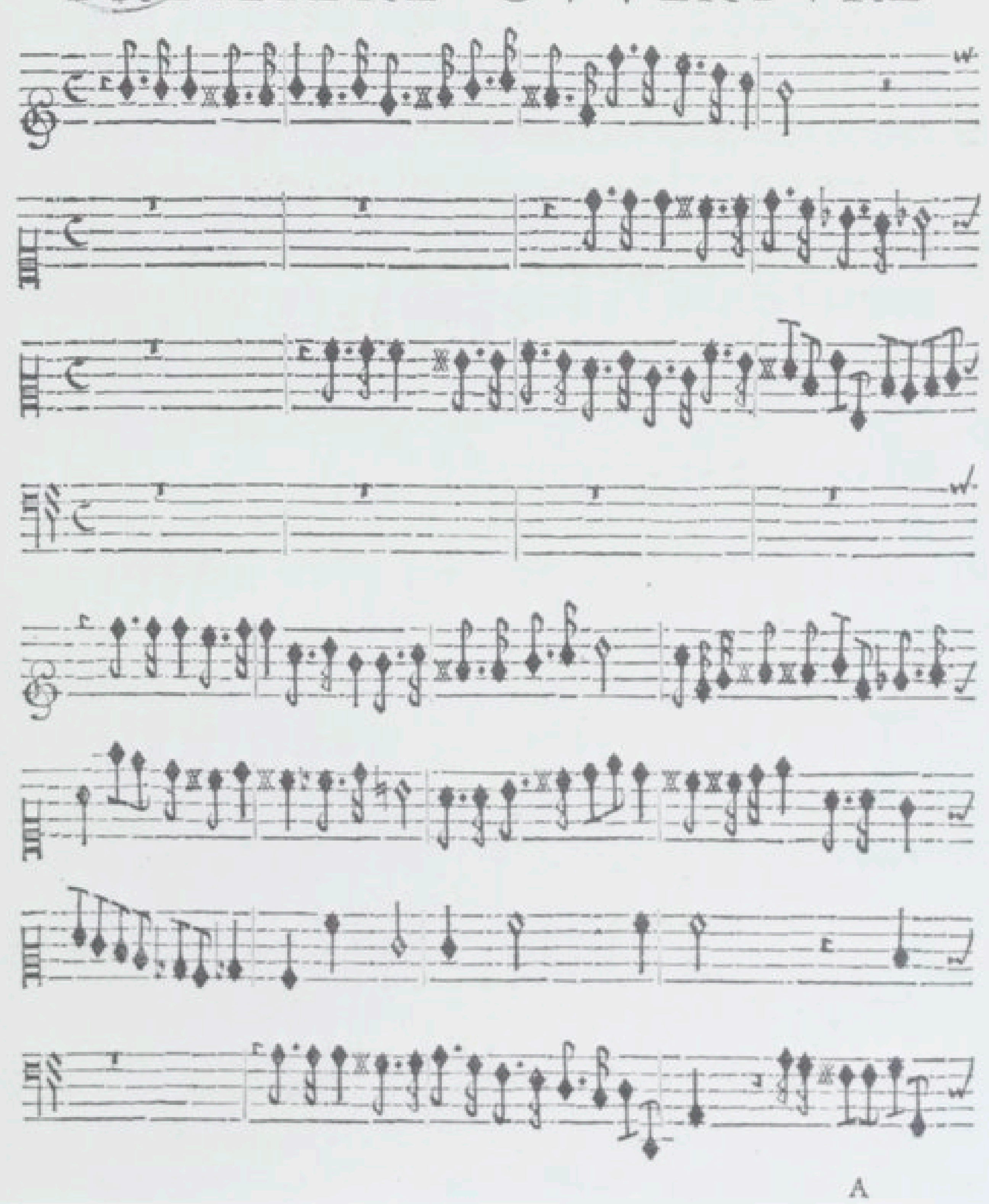




PREMIER OPERA

POMONE.

PREMIERE OVVERTVRE.



Pomone. Pastorale de R. Cambert. *B.N.*, *Rés.* (n° 35). Pl. V.

CONCORDANCES

LES ŒUVRES	LES FAITS
	1669 28 juin, Louis XIV accorde à P. Perrin des lettres patentes pour des « académies d'opéra ou représentations en musique et en langue françoise, sur le pied de celles d'Italie ».
1671 4 mars, *Pomone* (Perrin et Cambert).	1671 4 mars, inauguration de la salle du Jeu de Paume dit de la Bouteille (à l'emplacement actuel de la rue Jacques-Callot).
1672 Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus (Lully et Quinault, Molière et Benserade).	1672 Lully reprend le privilège de Perrin. Association avec C. Vigarani. L'Opéra s'installe dans la salle du Jeu de Paume du Bel Air, rue de Vaugirard (actuellement rue de Médicis).
1673 *Cadmus et Hermione* (Lully et Quinault).	1673 17 juin, l'Opéra s'installe dans la salle du Palais-Royal, rue Saint-Honoré.
1674 *Alceste* (id.).	
	1675 J. Berain collabore régulièrement avec l'Académie. Mort de Perrin.
1676 *Atys* (id.).	
1680 *Proserpine* (id.).	
	1681 Les premières danseuses sur scène (*Le Triomphe de l'amour* de Lully).

LES ŒUVRES

1686 *Armide* (id.).

1693 *Médée* (Th. Corneille et M.A. Charpentier).

1697 *L'Europe galante,* 1er opéra-ballet (La Motte et Campra).

1702 *Tancrède* (Campra et Danchet).

1706 *Alcyone* (La Motte et Marais).

1710 *Les Fêtes vénitiennes,* 1er opéra-ballet comique (Campra et Danchet).

1714 *Les Fêtes de Thalie* (Mouret).



1721 *Les Éléments* (Lalande et Destouches).

1723 *Les Fêtes grecques et romaines* (Fuzelier et Colin de Blamont).

LES FAITS

1683 Naissance de Rameau.

1687 Mort de Lully. Pécourt succède à Beauchamps comme maître de ballet.

1688 Mort de Quinault.

1691 Débuts de Balon (danseur).

1697 Expulsion des Comédiens italiens.

1698 Début de la collaboration Danchet-Campra.

1702 Campra inaugure la mode des *Fragments.*

1704 Mort de M.A. Charpentier

1711 Mort de J. Berain.

1714 Autorisation au Théâtre de la Foire de chanter des vaudevilles.

1716 Apparition des robes à panier sur la scène de l'Opéra.



1726 Débuts de la Camargo (→ 1751).



LES ŒUVRES

1732 *Jephté*, opéra biblique (Monteclair).

1733 *Hippolyte et Aricie* (Rameau).

1735 *Les Indes galantes* (id.).

1737 *Castor et Pollux* (id.).

1739 *Dardanus* (id.).

1749 *Platée* (Rameau).
» *Zoroastre* (id.).

1752 *La Serva padrona* (Pergolèse).
» *Le Devin du village* (J.-J. Rousseau).

1753 *Titon et l'Aurore* (Mondonville).

LES FAITS

1727 Débuts de Mlle Sallé (→ 1740).

1728 Destouches, directeur de l'Opéra. Servandoni, 1er peintre-décorateur de l'Opéra.

1731 Mort de Houdar de La Motte.

1733 Débuts de Marie Fel (→ 1757).
» Débuts de P. Jélyotte (→ 1755).

1737 Débuts de F. Boucher comme décorateur à l'Opéra.

1741 Mort de Desmarets.

1744 Mort de Campra.

1745 Suppression de l'Opéra-comique (→ 1751).

1747 Théâtre des « Petits Cabinets » de Mme de Pompadour (→ 1753).

1748 Mort de Danchet. Fin de la collaboration de Boucher à l'Opéra. Débuts de J.B. Martin.

1749 Mort de Destouches.

1752-1754 La Querelle des Bouffons.

LES ŒUVRES

1757 *Les Surprises de l'amour* (Rameau).

1760 *Les Paladins* (id.).

1766 *Aline, reine de Golconde* (Monsigny).

1767 *Ernelinde* (Philidor).

1774 *Iphigénie en Aulide* (Gluck).
» *Orphée et Euridice* (id.).

1776 *Alceste* (id.), version parisienne.
1777 *Armide* (id.).

1778 *Roland* (N. Piccinni).

1779 *Iphigénie en Tauride* (Gluck).
» *Amadis de Gaule* (J.-C. Bach).

LES FAITS

1757 Débuts de Nicolas Boquet comme décorateur de costumes à l'Opéra. Débuts de Sophie Arnould (→ 1778).

1760 *Lettres sur la danse* de Noverre.

1762 Fusion de la Comédie italienne et de l'Opéra-comique. Débuts de Mlle Guimard (→ 1789).

1763 6 avril. Incendie de la salle du Palais-Royal.

1764 Mort de Rameau.

1764 24 janvier. Installation provisoire dans la salle des machines aux Tuileries.

1766 Mort de Servandoni.
Débuts de Rosalie Levasseur (→ 1788).

1770 26 janvier. Inauguration de la nouvelle salle du Palais-Royal.

1773 Arrivée de Gluck à Paris. Les masques des danseurs définitivement abandonnés.

1776 Arrivée de Piccinni à Paris.

1777 Querelles entres Gluckistes et Piccinistes.
Débuts de Mlle de Saint-Huberty (→ 1790).

LES ŒUVRES	LES FAITS
1780 *Andromaque* (Grétry).	1780 Gossec, directeur de l'Opéra.
	1781 Incendie de la nouvelle salle du Palais-Royal. L'Opéra s'installe quelques mois dans la salle des Menus-Plaisirs, rue Bergère (8 juin). L'Opéra s'installe le 27 octobre dans la salle de la Porte Saint-Martin, bâtie en 3 mois.
1782 *Thésée* (Gossec).	
1783 *Renaud* (Sacchini). » *Didon* (Piccinni).	
1784 *Les Danaïdes* (Salieri). » *La Caravane du Caire* (Grétry).	1784 P.A. Paris, architecte des Menus-Plaisirs.
1787 *Tarare* (Beaumarchais-Salieri). » *Le Roi Théodore à Venise* (Paisiello).	1787 Mort de Gluck.
1788 *Demophon* (Chérubini).	
	1789 12 juillet. Le peuple fait fermer l'Opéra.
	1791 La liberté des théâtres proclamée par l'Assemblée nationale.
1793 *La Rosière républicaine* (Grétry).	





Décor pour « la Finta Pazza » par G. Torelli. Acte III. *B.N.*, *Impr.* (n° 29). Pl. VI.

I

LE LIEU DU SPECTACLE

La primeur du spectacle revient au monarque, à Versailles (n° 12), Saint-Germain, Fontainebleau (n° 14) ou ailleurs ; la ville ne vient en principe qu'en second. Nous sommes mal informés des différences de mise en scène entre ces représentations d'une même œuvre. Il est certain que Louis XIV souhaita disposer d'une salle digne de lui. Vigarani fit construire en 1661 la vaste salle dite des Machines aux Tuileries, mais elle dut vite être abandonnée, tant l'acoustique y était déplorable. C'est ainsi que, né dans une salle de jeu de paume, l'opéra français dut vivre jusqu'en 1763 dans la vieille salle du Palais-Royal, construite en 1639 par Le Mercier, « la moins décorée et la moins spacieuse qu'il y ait en Europe », écrivait son directeur en 1735, et qui n'était pas en rapport en tout cas avec le faste des machines, décors et costumes déployé par ailleurs (n° 2). Deux incendies, en 1763 et 1781 (n°ˢ 3 et 16), remirent en question les problèmes d'architecture des salles. Les projets fusèrent alors, comme si l'on prenait seulement conscience de cette lacune, on discuta de leur emplacement et de leur conception (n°ˢ 6, 19-21). Jusqu'alors les Français avaient conservé l'ordre italien de la salle



rectangulaire, issue de la Renaissance. Tandis qu'à Bordeaux, Victor Louis ouvre en 1780 son théâtre qui insère un cercle dans un rectangle, il fallut attendre l'extrême fin du siècle pour voir apparaître, sous la plume visionnaire de Boullée, un plan entièrement circulaire pour l'Opéra de Paris (n° 18).

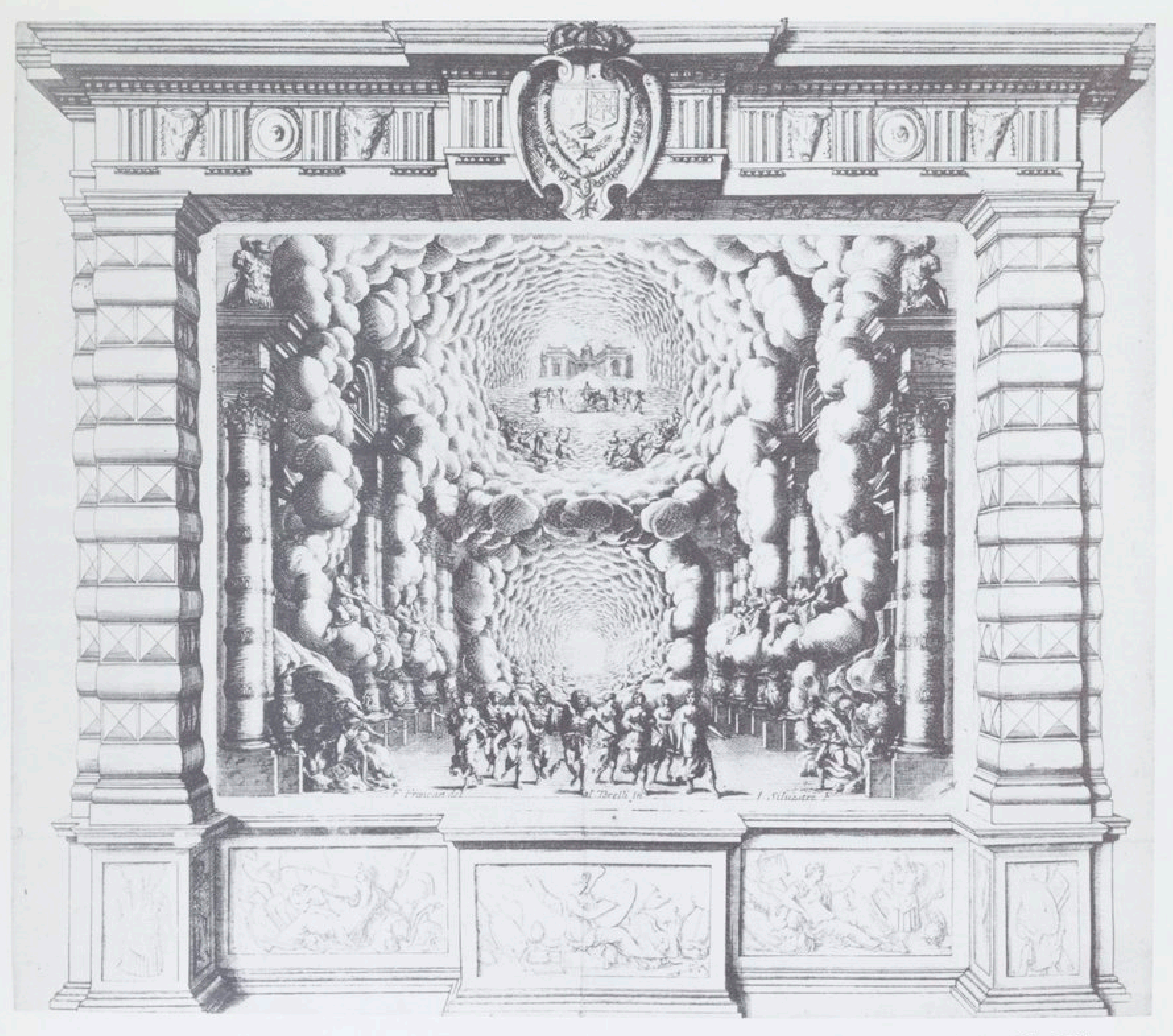
1 Plan de Paris avec la localisation des salles successives occupées par l'Académie royale de Musique.
Photographie. - B.N., Mus.

2 Plan général du bâtiment du premier étage du Palais-Royal.
Planche gravée. 0,36 × 0,56. - B.N., Opéra, Portef. Salles th.
Plan de la première salle du Palais-Royal située le long de la rue Saint-Honoré.

3 Vue du feu pris à la salle de l'Opéra de Paris le 6 avril 1763.
Estampe coloriée. A Paris chez Basset, rue Saint-Jacques à Sainte-Geneviève. 0,33 × 0,49. - B.N., Opéra, Portef. Salles th.
Image populaire de l'incendie de la première salle du Palais-Royal.

4 Le Texier de Forge. Idées sur l'Opéra avec un projet d'établissement d'une véritable académie de musique, qui aurait la direction de l'Opéra et de l'Opéra-Comique ; projet suivant lequel les auteurs seraient mieux récompensés et les principaux acteurs encouragés en les faisant participer aux profits (Paris 1764).
B.N., Impr., Yf 7727.
Le projet prévoit l'élection des directeurs par une assemblée générale, des gratifications aux meilleurs interprètes sur les bénéfices, des sommes fixes à verser à la remise des manuscrits pour les librettistes et les musiciens (somme double) ainsi qu'un pourcentage sur les représentations, etc.

5 Salle de l'Opéra. Plan du théâtre et des premières loges. Coupe sur la largeur et élévation de l'avant-scène de la nouvelle salle de l'Opéra de Paris.
Salle de l'Opéra. Plan du théâtre et des premières loges.
Gravures par Moreau, architecte du roi et de la Ville (1764). - B.N., Est., Tb. I fol (Destailleur, 429-430).



Décor pour « les Noces de Pelée et de Thétis » par G. Torelli. Acte I. *B.N. Est.* (n° 31). Pl. VII

6 Chaumont (Chevalier de). Véritable construction d'un théâtre d'Opéra, à l'usage de France, suivant les principes des constructeurs italiens, avec toutes les mesures et proportions relatives à la voix (Paris, De Lormel, 1766).

B.N., Impr., V 22 081.

L'auteur affirme que la salle du Palais-Royal est « entièrement conforme » à son plan, sauf dans les dimensions. Il propose de construire une nouvelle salle face au Louvre, entre les rues de l'Oratoire et des Poulies. Six planches hors-texte viennent à l'appui du projet.

7 « Vue perspective de la méchanique et construction d'un intérieur de théâtre.

Gravé par Patour. 0,48 × 0,37. - B.N., Opéra.

8 Lettre à M. le Chevalier de *** à l'occasion du nouvel Opéra. A Neuilli, le 24 décembre 1767.

B.N., Impr. 8° Z. 18 600 (5).

9 La deuxième salle de l'Opéra au Palais-Royal. Vue intérieure.

Pierre noire rehaussée de lavis et de sanguine par G. de Saint-Aubin. 0,20 × 0,13. B.N., Opéra.



10 Concours pittoresque pour l'embellissement de l'Opéra (Londres et Paris, Le Jay, 1770).

B.N., Impr., Yf. 8706.

L'auteur décrit les fresques imaginaires du plafond du nouvel Opéra, peintes par « quatre peintres célèbres » : Arion, Thirtée, Amphion et Orphée.

11 Plan de la nouvelle salle de l'Opéra au Palais-Royal.

Gravé par Robert Benard d'après les dessins de Moreau, architecte du Roi, 1772. 0,39 × 0,52. - B.N. Opéra, Portef. salles th.

Extrait du tome X (planches) de l'Encyclopédie.

Cette seconde salle, livrée en 1770, avait été bâtie sur l'emplacement de la première. Mais de proportion plus vaste, elle s'étendait jusqu'à la rue des Bons-Enfants.

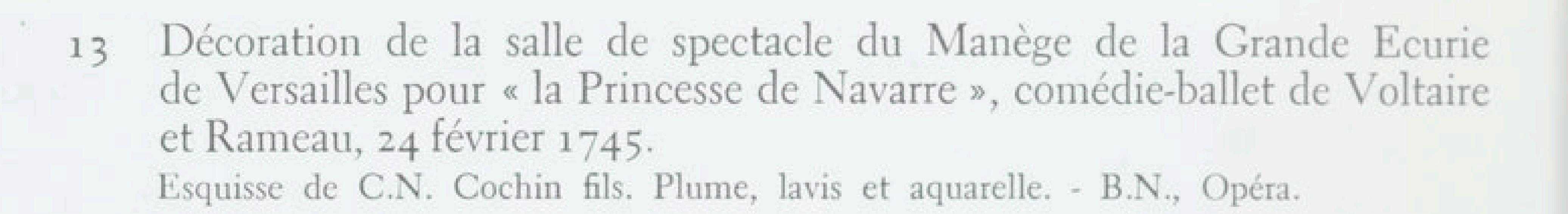
12 « Plan des musiciens du Roy au Grand Théâtre de Versailles » (1773).

Aquarelle de Métoyen. - Bibl. de Versailles, ms. 131.

Le même recueil contient le plan des orchestres des théâtres de Fontainebleau et de Choisy, ainsi que celui du « petit théâtre » de Versailles.



Recueil de décorations recueillies par Levesque. *Arch. nationales*. Pl. VIII.



13 Décoration de la salle de spectacle du Manège de la Grande Ecurie de Versailles pour « la Princesse de Navarre », comédie-ballet de Voltaire et Rameau, 24 février 1745.

Esquisse de C.N. Cochin fils. Plume, lavis et aquarelle. - B.N., Opéra.

14 Projet de salle de spectacle pour Fontainebleau, signé Potain.

Coupe sur la longueur de la salle et du théâtre. 16 mars 1778. - B.N., Est., Tb. I. fol. (Destailleur 441-442).

15 « Vue perspective de la salle provisoire de l'Opéra lors de sa construction à la Porte Saint-Martin ».

Gouache (1781). - B.N., Est., Ve 53 h Rés., p. 137 (Destailleur 1270).

16 L'incendie de l'Opéra, le 8 juin 1781 : 1. Vue du théâtre en flammes pendant la nuit, d'une fenêtre du Louvre. 2. Vue des ruines.

Peintures à l'huile sur bois par Hubert Robert. 0,30 × 0,22. - B.N., Opéra.

Le Musée Carnavalet conserve un autre tableau du même peintre, dans lequel l'incendie est vu des jardins du Palais-Royal.

17 « L'incendie de l'Opéra. L'administration de la Police sous la figure de la Prudence console la Ville de Paris, en lui montrant les secours qu'elle fait préparer. »

Gravure de J. Le Roy d'après Gravelot. - B.N., Opéra.

18 Projet de salle d'opéra par Boullée (1781) : Coupe en face du théâtre ; coupe sur la longueur du théâtre ; vue extérieure.

B.N., Est., Ha 56 (11, 12 et 14).

Les Archives nationales (O^1 629) conservent d'autres dessins qui situent ce projet sur le terrain des Capucines, non loin de l'emplacement actuel de l'Opéra.

19 Pierre Patte. Essai sur l'architecture théâtrale ou l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique (Paris, Moutard, 1782).

B.N., Impr., V. 22 065.

Plan de la deuxième salle du Palais-Royal comparée à ceux de six autres théâtres d'Europe, notamment celui de Bordeaux.

20 Projet de salle d'opéra (1785).

Modèle en bois à l'échelle de 12 pieds pour 10 cm, provenant du Mobilier national. B.N., Opéra.

« Les projets de ce modèle ont été commencés en juin 1781, son exécution en juillet 1782 et finie en avril 1785. Exécuté sur les dessins et la conduite de M. Muly, architecte, par MM. Chemoux, Seyer et Dade, menuisiers. »

21 Considérations sur l'Opéra et projet de construction d'une nouvelle salle, appelée Temple d'Apollon, avec une augmentation de 200 000 liv. de revenu annuel... (Londres, mars 1789).

B.N., Impr., V. 9097.

Projet avec plan d'établir l'Opéra au Carrousel, réalisant le vœu de Louis XIV de réunir le Palais des Tuileries à celui du Louvre, et permettant aux citoyens « d'arriver commodément au Palais-Royal, des Tuileries à la Salle d'Opéra, que l'on devrait plutôt nommer le Temple d'Apollon ».

22 Projet de rideau pour l'Opéra de Paris par David (1793).

Dessin au carreau, 0,21 × 0,44. - Louvre, Cab. des Dessins, Inv. RF. 71.

David utilise le thème néo-classique du triomphe à l'antique. Le projet a dû être exécuté pour la salle de la rue de la Loi.

23 « Vue du théâtre de l'Opéra et de la bibliothèque du Roi ».

Estampe coloriée, gravée par A. Blanchard père d'après Courvoisiers. A Paris, chez Basset, rue Saint-Jacques, n° 64. 0,40 × 0,57. - B.N., Opéra, Portef. Salles Th.

Sur la façade, on lit : « Académie Royal (sic) de musique ». Ce n'est qu'un an après son inauguration, le 7 août 1794, que le théâtre des Arts fut enjoint par le gouvernement du Directoire de prendre la dénomination de Théâtre de la République et des Arts.



24 « Dispositions présentées au gouvernement depuis l'an 6 pour garantir la Bibliothèque nationale contre les dangers du feu en cas d'un incendie au Théâtre des Arts. »

Eau-forte en forme de lavis par Berthault. - B.N., Est., Ve 53 g Rés.

L'auteur du projet est Belanger, « ancien architecte de la Bibliothèque nationale ».

25 « Grand Théâtre des Arts ou Temple d'Apollon, avec une colonne triomphale au milieu de la place principale. Erigée au commerce, aux sciences, aux arts et aux vertus républicaines. »

Projet par Belanger, *« l'un des architectes des monuments publics »* (1795). Eau-forte et aquatinte. - B.N., Est., Coll. Hennin, t. 138, n° 12.186.

26 Quelques vues sur les moyens de conserver et rétablir l'Opéra dans tout son éclat (Paris, Prault, 1798).

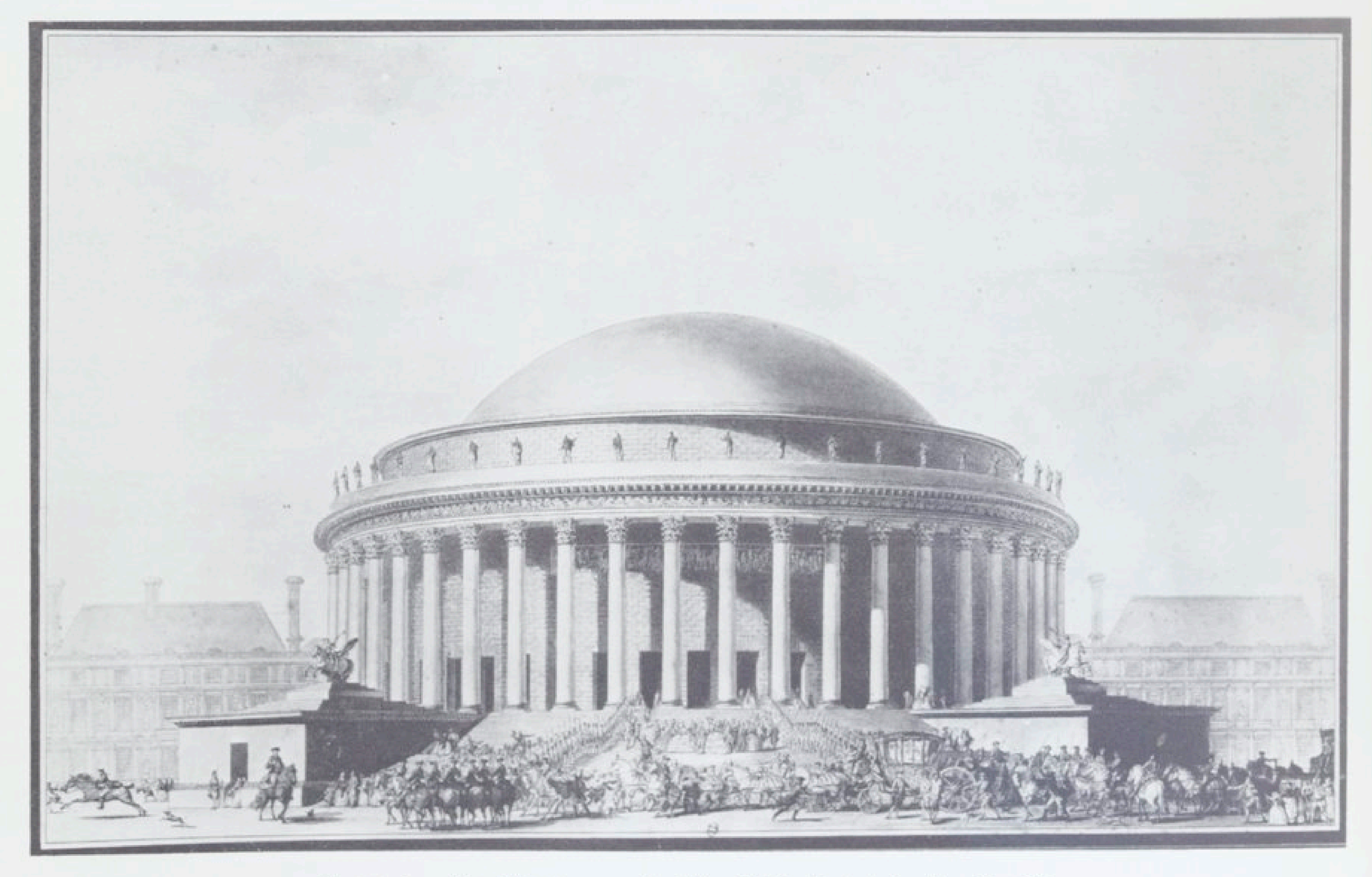
B.N., Impr., Yf. 1974.

Propose la construction d'une nouvelle salle sur l'emplacement du couvent des Feuillants, avec entrée sur la rue Saint-Honoré.

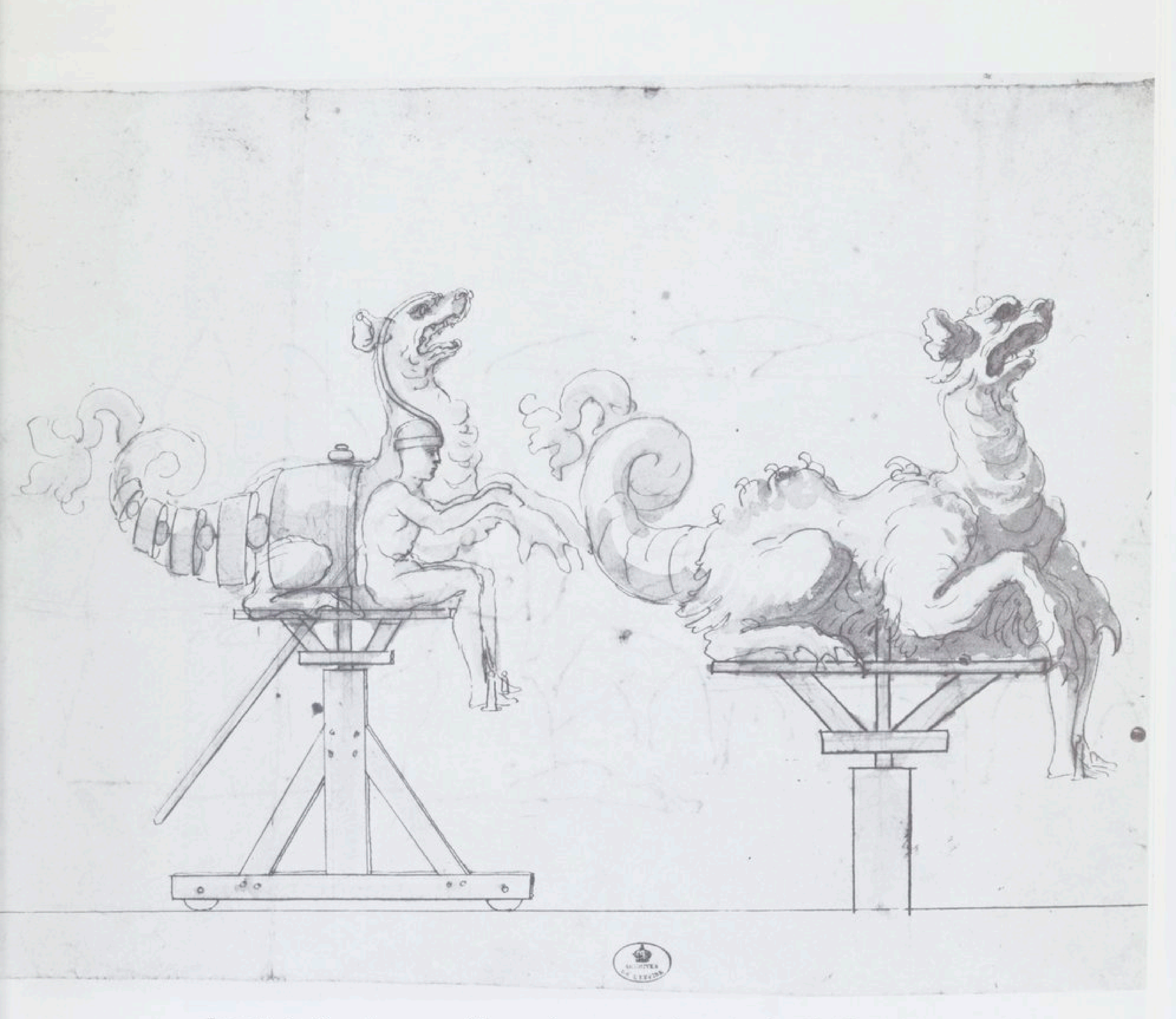
27 Coupe du Théâtre des Arts.

Dessin à la plume, à l'aquarelle et au lavis signé par Delannoy, architecte du théâtre. 26 pluviose an XI (1803) - 0,30 × 0,44. - B.N. Opéra. Portef. salles Th.

Plan des restaurations effectuées en août et septembre 1808 : dorure des ornements sur fond blanc ; peintures sur les devantures des loges et surtout, l'avancement des quatrièmes loges à l'aplomb des troisièmes.



Projet de salle d'Opéra par Boullée. *B.N., Est.* (n° 18). Pl. IX.



Recueil de décorations recueillies par Levesque. *Arch. nationales*. Pl. X.



Décor pour « Phaéton », tragédie lyrique de Quinault et Lully. *B.N., Opéra.* (n° 79). Pl. XI.

II

LES DÉBUTS DE L'OPÉRA FRANCAIS

L'opéra français est loin d'être une création spontanée. Parmi les antécédents dont il puisse se réclamer, il existe toute une série de spectacles — avant tout le ballet de cour et la pastorale — dans lesquels la musique vocale et instrumentale était mêlée à la danse ; mais le problème du récitatif n'y était pas résolu. La musique y jouait, tout comme les machines, le rôle d'un auxiliaire, dans un but décoratif ou pathétique. C'est l'introduction par Mazarin des opéras de Strozzi-Sacrati (La Finta pazza), *de Buti-Rossi* (Orfeo), *et de Buti-Cavalli* (Ercole amante) *qui entre 1645 et 1662 provoqua chez quelques-uns la volonté de créer un opéra national. Encore le décorateur Torelli — « le grand sorcier Torel » — qui s'y taillait le succès le plus spectaculaire, avait-il simplifié la mise en scène en fonction de l'esthétique locale* (n[os] 28-31).

Les premières réactions françaises devant l'opéra italien sont déjà typiques de l'avenir : outre les critiques sur l'invraisemblance et la mauvaise qualité littéraire des livrets, la trop grande place faite à la musique, l'usage des castrats, il y a surtout le sentiment



que la musique n'est pas — comme la tragédie — capable de traduire les passions les plus tragiques ; et l'on répugnait, comme Saint-Evremond, à « faire chanter toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin ». Les efforts de Perrin et Cambert aboutirent cependant au succès de Pomone, deux ans après la création de l'Académie royale de musique (n° 35). Sans nier le rôle constructif de ces deux pionniers, il faut cependant ajouter que le récitatif de Cambert restait assez timide en regard de ce que Lully avait déjà écrit dans ses pastorales, « sortes de microcosmes d'opéras », écrit La Laurencie. Et c'est bien ce baladin, qui était en même temps chanteur, danseur et musicien, qui sut donner son premier visage à l'opéra français.

28 Portrait présumé de Giacomo Torelli.
Peinture à l'huile anonyme. 0,51 × 0,43. - B.N., Opéra.

Né en 1608 à Fano, Torelli fut envoyé en 1645 à la Reine Anne d'Autriche par le Duc de Parme. Il travailla à de nombreux spectacles de la Cour pendant seize ans jusqu'à la mort de Mazarin.

29 Décor pour la « Finta Pazza » (1645) par G. Torelli : acte III, le port à Scyros.
Gravure par Nicolas Cochin. - B.N., Impr., Rés. Yf. 604. - Pl. VI.

Célèbre anachronisme qui place ici le Pont-Neuf avec la statue d'Henri IV à Scyros.

30 P. Corneille. « Andromède », tragédie représentée avec les machines sur le théâtre royal de Bourbon (Rouen, Paris, 1651).
B.N., Impr., Rés. Yf. 604.

Décor par G. Torelli : acte III (monstre marin et rochers inhospitaliers).

31 Décor pour « Les noces de Pelée et de Thétis » par G. Torelli (1654) : acte I (la grotte de Chiron).
Gravure d'Isaac Silvestre. - B.N., Est., SNR Silvestre. - Pl. VII.

Un dessin, conservé à la Bibl. de Versailles, présente une version quelque peu différente de cette mise en scène.

32 Pierre Perrin. Première comédie française en musique représentée en France. Pastorale, mise en musique par M. Camber (Paris, Ballard, 1659).

B.N., Impr., Yf. 702. - Pl. IV.

L'œuvre fut jouée à Issy en 1659, chez M. de La Haye, maître d'hôtel de la reine Anne d'Autriche. La musique en est perdue.

33 F. Buti. « Ercole amante », tragédie... « Hercule amoureux », tragédie représentée pour les noces de leurs Majestez tres chestiennes (Paris, R. Ballard, 1662).

B.N., Mus, Th^{B} 1967.

Livret bilingue. P. 11-12 : liste des rôles et des chanteurs français et italiens.

Les efforts considérables déployés pendant trois ans par Mazarin et Louis XIV en vue de cette représentation aboutirent à un échec : « Le Ballet réussit en excitant l'admiration pour la richesse de la salle, l'harmonie des costumes somptueux, les décors magnifiques, les machines immenses et les ballets gracieux au possible, mais la musique qui était la raison même de la fête, se perd tout entière au milieu du vacarme de ceux qui ne comprennent point et ce sont les trois quarts » (lettre du résident de Toscane, 17 février 1662).



34 G. de Brecourt. « Le Jaloux invisible », comédie représentée sur le théâtre royal de l'Hostel de Bourgongne (Paris, N. Pépingué, 1666).

B.N., Mus., Rés. 203.

P. 45 : « Trio italien burlesque composé par le sieur Cambert... ». Lully a inséré dans plusieurs de ses divertissements cette pièce, qu'on lui a attribué à tort.

35 Cambert (Robert). « Pomone ». Pastorale mise en musique... (Paris, C. Ballard, 1671).

B.N., Rés. Vm^{2} 1. - Pl. V.

Seule est conservée la musique du Prologue, du 1er acte et d'une partie du 2e acte. Reliure aux armes du marquis de Brancas.

36 Privilège accordé au sieur Perrin pour l'établissement d'une Académie d'opéra en musique et vers français (S. Germain en Laye, 28 juin 1669).

B.N., Opéra, PA 1 (2).

Permission pour douze ans d'« établir en notre bonne ville de Paris et autres de notre royaume une Académie, composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera pour y représenter et chanter en public des opéras et représentations en musique et en vers français pareilles et semblables à celles d'Italie. »



37 Requête de Robert Cambert demandant un dédommagement pour ses efforts dans la création de l'opéra français.
Brouillon autographe. - Comédie française.

Cambert explique comment, « ayant toujours en pensée d'introduire les commédies en musique comme on en faisoit en Italie », il fut amené à collaborer avec P. Perrin depuis 1659. Il dit son amertume d'avoir dépensé tout ce qu'il avait dans cette tâche et de se trouver désormais sans emploi.

38 Molière, Corneille et Quinault. « Psiché », tragédie-ballet (Paris, Le Monnier, 1671).
B.N., Impr., Rés. Yf 4201.

L'œuvre, dans laquelle Quinault écrivit les paroles destinées à être chantées, fut représentée le 16 janvier 1671 avec la musique de Lully dans la nouvelle salle construite aux Tuileries par Vigarani. Comme l'écrit H. Prunières, il ne manquait à Psyché que la déclamation récitative pour être un opéra.

39 « Psiché », tragédie mise en musique par M. de Lully (Paris, chez Foucault, c. 1705).
B.N., Mus., Rés. Vm² 20.

Seul le titre est gravé, la partition manuscrite. Portrait de Lully par Bonnart. Reliure aux armes de la duchesse du Maine. A la fin poème manuscrit : « L'Académie royale de Musique au Roy ».
La notoriété de Lully comme compositeur a en fait commencé avec cette œuvre.

40 « Ordonnance portant défense aux comédiens qui représentent à Paris de louer la salle qui a servi aux représentations de l'Opéra, d'y représenter aucune comédie, et de se servir dans leurs représentations de musiciens au delà du nombre de six et de violons au delà du nombre de douze. » 14 avril 1672.
B.N., Impr., F. 23 613 (303).

Inspirée par Lully, cette ordonnance vise son ancien collaborateur, Molière, qui avait espéré reprendre le privilège de Perrin. Fort contraignante, l'ordonnance est moins rude cependant que ne le voulait Lully, qui avait obtenu un moment l'interdiction de « faire aucune représentations accompagnées de plus de deux airs et de deux instruments sans la permission du sieur de Lully... ». C'est en 1682 que Lully obtiendra que le nombre des violons soit réduit de 12 à 6.

41 Permission pour tenir Académie royale de musique, en faveur du sieur de Lully (Versailles, mars 1672).
B.N., Impr., Yf. 750.

... « Ayant esté informé que les peines et les soins que le sieur Perrin a pris pour cet établissement n'ont pu seconder pleinement notre intention, et élever la musique au point que nous nous l'étions promis, nous avons cru, pour y mieux réussir, qu'il estoit à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité nous fussent connues et qui eût assez de suffisance pour fournir des esleves, tant pour chanter et actionner sur le théâtre qu'à dresser des bandes de violons, flûtes et autres instrumens... ».

La permission donnait aussi à Lully le droit d'ouvrir des « escoles particulières de musique » à Paris et ailleurs et rappelait l'exemple des académies d'Italie, où les gentilshommes chantaient dans les opéras sans déroger.

42 Saint-Evremond. Les Opéra, comédie (in Œuvres de M. de Saint-Evremond... t. 3, 1726).

B.N., Impr., Z. 20 526.

La fille de Guillaut, Crisotine, devient folle ; « les opéra lui ont tourné la cervelle. Ce chant, ces danses, ces machines, ces dragons, ces héros, ces dieux, ces démons l'ont démontée : sa pauvre tête n'a pu résister à tant de chimères à la fois... les femmes et les jeunes gens savent les opéra par cœur et il n'y a presque pas une maison où l'on n'en chante des scènes entières ».

La pièce fut écrite en 1676 et fait allusion à Cambert et aux œuvres de Lully. Frontispice gracé par Picart en 1724.

43 Homme de qualité sur le théâtre de l'Opéra.

Burin d'après J. de Saint-Jean. 1687. - B.N., Est., Oa 19 fol.

44 Ambroise Lalouette. Histoire de la comédie et de l'opéra, où l'on prouve qu'on ne peut y aller sans pécher (Paris, L. Josse, 1697).

B.N., Impr., D. 13 538.

P. 87 : « ... l'opéra est d'autant plus dangereux qu'à la faveur de la musique dont les tons sont recherchez... l'âme est bien plus susceptible des passions qu'on y veut exciter, et particulièrement de l'amour... ».

P. 93 : ... « Et tous ces lieux communs de morale lubrique,
Que Lully réchaufa du son de sa musique ».



Scène d'Opéra avec l'intervention de divinités. *Arch. nationales*. (n° 89). Pl. XII.

III

L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

Venus après la plupart des autres Académies, sauf celle d'architecture, l'Académie royale de musique n'en a ni les buts ni la structure. Elle ne s'insère pas en fait dans le mouvement académique dont on peut suivre l'essor en France depuis le XVI[e] siècle. Elle n'a pas comme les autres de statuts et les ennemis de Lully ne vont pas manquer de le lui reprocher. C'est un simple cadre qui permet à un seul homme d'exploiter un privilège et non un haut lieu où l'on traite avec compétence des problèmes relatifs à l'art musical. Il y a là un retrait par rapport à l'Académie de poésie et de musique de Baïf et Courville, dont les ambitions étaient singulièrement plus élevées. S'agirait-il déjà d'une certaine mentalité intellectuelle par trop française de considérer la musique comme un art qui se pratique mais qui ne se prête guère à des spéculations ? On le croirait volontiers en tenant compte d'une récente découverte : dès 1641 Louis XIII avait reconnu comme une « académie » les concerts organisés chaque mercredi et samedi par Chambonnières dans la Salle de Mandosse. Quant aux premières réactions concernant l'opéra français, ne proviennent-elles pas d'écrivains (La Bruyère, La



Fontaine, Saint-Evremond) et non de personnalités du monde de la musique ?
Plus qu'aucune autre académie, celle de Perrin et Cambert puis de Lully reste une affaire royale : la perspective de la salle est conçue en fonction de la place du monarque, les prologues vantent ses mérites et chantent ses victoires. Aussi n'est-il pas étonnant que les courtisans aient trouvé dans les sujets traités des allusions à sa vie privée que les auteurs n'y avaient pas placées (n° 159). Et en province il n'y avait point d'autre solution que d'attendre qu'un entrepreneur assez aventureux ait acheté au directeur de l'Académie le droit de porter sur une scène, avec quelques années de retard, les opéras que la Cour et Paris avaient applaudis (n° 49).

45 Louis XIV protecteur des Académies : arts libéraux et arts mécaniques.
Gravure de J. Mariette d'après J.B. Corneille. - B.N., Est., SNR Corneille.
En bas à droite une vignette figure une répétition à l'Académie royale de Musique.

46 « Table chronologique des opéra représentés à Paris depuis l'établissement de l'Académie royale de musique jusques à présent. »
Cette table commence à la *Finta Pazza* en 1645 et se termine avec *Castor et Pollux* en 1737. Vignette dessinée par Boucher et gravée par Sornique. - B.N., Opéra.

47 Tableau chronologique des œuvres représentées à l'Académie royale de musique jusqu'au 1er avril 1785, ainsi que le personnel artistique et administratif à cette date.
Calligraphié. - B.N., Opéra.

48 Reçu par Lully de 150 livres pour gages alloués par la Maison du Roi.
Signature autographe de Lully. 14 avril 1676. 0,18 × 0,24. - B.N., Opéra, lettres autographes.

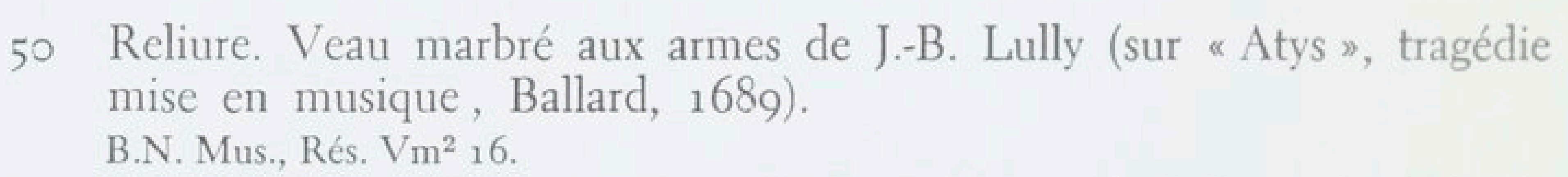


Costume de Grand Prêtre. Dessin de Boquet. *B.N.*, *Opéra* (n° 126). Pl. XIII.

49 « Ordonnance portant défenses d'établir des Opéras dans le Royaume sans la permission de Lully », 27 août 1684.

B.N., Imprimés, F. 23 614 (198).

Les premières représentations d'opéras en province eurent lieu en 1685 à Marseille, où Pierre Gautier avait obtenu dès l'année précédente le privilège de Lully, et en 1687, à Lyon, à l'initiative de J.-P. Leguay.



50 Reliure. Veau marbré aux armes de J.-B. Lully (sur « Atys », tragédie mise en musique, Ballard, 1689).

B.N. Mus., Rés. Vm^2 16.

L'un des douze volumes donnés en 1689 par la veuve de Lully au P. Chérubin, assistant général des Augustins déchaussés, pour la bibliothèque de leur couvent.

51 Soumission de Lully pour la charge de secrétaire du roi, avec la signature de Lully, 29 décembre 1681.

Archives nat., V^2 47. 152.

Lully achète 600 000 livres la charge de « conseiller conservateur des ipothèques (sic) des rentes ».

52 Acte de décès de Lully, mort à Paris, rue de la Madeleine, le 22 mars 1687.

Copie collationnée le 11 mai suivant. - B.N., Opéra, Archives.

53 Reliure en maroquin bleu nuit janséniste au chiffre de Cremeaux d'Entraigue au dos et aux armes, sur les plats de Louis XVI pour les Menus plaisirs, sur : P. Collasse et Lully, « La naissance de Vénus » (Ballard, 1696).

B.N., Mus., Rés. 1264.

Exemplaire spécialement orné de gravures, d'airs et de tables manuscrites pour le roi. Entre chaque acte on a inséré un passe-partout gravé avec le titre de l'Académie royale de musique.

54 Etat des baux des loges de l'Académie royale de Musique louées au 1er avril 1757.

B.N., Opéra, Archives.

Sur la couverture, signature autographe de Francœur.

55 Administration de l'Académie royale de musique. Bordereaux de recettes et dépenses. 1780-1788.

Manuscrit. - B.N., Opéra, Rés. 858 et Rés. 1026.

Parmi les documents : noms des locataires des loges, places gratuites consenties par le Roi, honoraires d'auteurs.

56 Reçu de 225 livres versées par Madame Prévot à Antoine Dauvergne, surintendant de la Musique du roi pour un quart de loge au deuxième rang, côté du roi.

Daté 20 décembre 1781. - B.N., Opéra, Archives.

57 P.P. Gobet, *dit* Dorfeuille, et Gaillard. Ouverture de la salle du Palais-Royal. Compte rendu au public des conditions auxquelles les administrateurs du théâtre du Palais-Royal acceptent de se charger de l'entreprise de l'Opéra. (Paris, impr. de Cailleau, 1789.)

B.N., Impr., Yf. 9042.

« Si l'Opéra ne peut être mieux qu'aux mains de riches capitalistes, pourquoi le changer ? Peut-il être en des mains plus sûres que celles du Roi, ou à son défaut qu'en celles de la ville ? »



58 « Le public faisant fermer l'Opéra le 12 juillet » 1789.

Lavis à l'encre de Chine par Prieur. - Coll. André Meyer.

La scène a ensuite été gravée par P.G. Berthault.

59 Affiche de l'Académie royale de musique reportant au mardi 17 mars 1789 la première d'« Aspasie », opéra de Grétry. Annonce pour le jeudi 12 « Iphygénie en Tauride », tragédie lyrique de Gluck (1779) suivie du « Devin du village », intermède de J.-J. Rousseau (1752) ; pour le vendredi 13, la neuvième représentation d'« Arvire et Evelina », tragédie lyrique de Sacchini (1788). 0,40 × 0,48.

B.N., Opéra, Affiche Rés. 22.

« Le dimanche 12 juillet 1789, on devait donner Aspasie, mais M. Necker ayant été supprimé, le public, pénétré de sa retraite, vint sur les quatre heures faire fermer les portes de l'Opéra et de tous les autres spectacles, lesquels furent fermés jusqu'au mardi. » (Francœur.)




14,314


L'ACADEMIE ROYALE
DE MUSIQUE
DONNERA aujourd'hui Mardi 26 Janvier 1779,
CASTOR ET POLLUX,
Tragédie en cinq Actes.
Jeudi 28, la troisieme Représentation de
IL GELOSO IN CIMENTO,
OU LE JALOUX A L'EPREUVE,
Opéra-Bouffon en trois Actes, del Signor ANFOSSI,
Avec un Divertissement entre le deuxieme & le troisieme Acte.
Le même soir, BAL.

Affiche de l'Académie royale de musique. *B.N., Opéra.* (n° 66). Pl. XV.

60 Arrêté du Directoire exécutif du 19 fructidor an VI (1797), nommant Francœur Administrateur du théâtre de la République et des Arts.
Copie établie le 28 fructidor. - B.N., Opéra, Archives.

61 Encore sept millions pour le Grand Opéra ? Ça ne prendra pas : rendez la salle à Montensier (Paris, impr. de la Vérité, 1795).
B.N., Impr., 8° Pièce Yf. 390.

... « *Sans attaquer le civisme des citoyens de l'Opéra nous disons* qu'Iphigénie, Oreste, Achille, Didon, Castor et Dardanus *n'ont encore rien prouvé pour la progression des mœurs républicaines...* »

62 La sortie de l'Opéra.
Eau-forte de Malbeste d'après Moreau le Jeune. - B.N., Est., Ef. 59 d Rés. (boîte 6, n° 14).

63 La petite loge.
Eau-forte de Patas d'après Moreau le Jeune. - B.N., Est., Idem, n° 15.

64 L'Opéra (1710).
Gravure coloriée, avec en bas :

On chante, on danse icy
L'on fait mille merveilles,
L'un vous prend par les yeux, l'autre par les oreilles.

B.N., Est., Coll. Hennin 1710, n° 7311.

65 Affiche de l'Académie royale de musique, 12 janvier 1779. Annonce pour le jour même, « Castor et Pollux », tragédie lyrique de Rameau (1737) ; pour le jeudi 14, « Le Due Contesse », opéra-bouffon de Paisiello (1778) et « La Provençale », entrée de Candeille (1778). 0,40 × 0,50.
B.N., Opéra, Affiches Rés. 22.

66 Affiche de l'Académie royale de musique, 26 janvier 1779. Annonce pour le jour même, « Castor et Pollux », tragédie lyrique de Rameau (1737) ; pour le jeudi 28, la troisième représentation de « Il Geloso in Cimento », opéra-bouffon de P. Anfossi. 0,40 × 0,51.
B.N., Opéra, Affiches Rés. 22. - Pl. XV.

67 Affiche de l'Académie royale de musique annonçant le bal du dimanche 31 janvier 1779. 0,39 × 0,50.
B.N., Opéra, Affiches Rés. 22.

68 Affiche de l'Académie royale de musique annonçant le bal du jeudi 2 février 1786 dans la salle du Panthéon rue de Chartres. 0,38 × 0,47.
B.N., Opéra, Affiches Rés. 22.

69 Affiche de l'Académie royale de musique. Annonce pour le dimanche 11 février 1787, « Phèdre », tragédie lyrique de Le Moyne. 0,40 × 0,50.
B.N., Opéra, Affiches Rés. 22.
A été représenté pour la première fois à Fontainebleau le 26 octobre 1786, puis à Paris le 21 novembre 1786. Mme de Saint-Huberty tenait le rôle de Phèdre.

69 bis. Contrat entre Lully et Vigarani.
24 août 1680. - Nantes, Bibliothèque municipale, ms. 672-291 (fonds Labouchère).



Recueil de décorations recueillies par Levesque.
Arch. nationales. Pl. XVI.

IV

DÉCORS, MACHINES ET MISE EN SCÈNE

Dans le domaine de la scénographie l'opéra français prit d'abord la relève des modèles italiens qui l'avaient précédé, notamment des éléments réunis par Torelli dans la Finta Pazza (n° 29) :
— décor à perspective, qui permet la représentation, ou mieux, l'illusion de vastes étendues sur un espace de peu de profondeur,
— première utilisation d'un cadre de scène, servant à la fois à dissimuler des sources de lumières et à marquer une différence sensible entre l'architecture de la salle et celle de la scène,
— enfin l'emploi d'une importante machinerie: Minerve et Junon y paraissent dans une « gloire », Thétis sort des ondes dans une conque, jaillie des dessous, Ulysse et Diomède descendent d'une nef « praticable ». Praticables également les premiers plans du décor, le reste de la décoration étant figuré en trompe l'œil. Ce type de décor est conçu en fonction d'un point de vue unique, situé au milieu de la salle et qui se trouve être la place du Roi : d'où la plantation symétrique des décors.

Pour suggérer l'espace en un lieu relativement réduit en profondeur, les décorateurs usent de portants-cache coulisses, dont



la dimension et l'intensité colorée vont diminuant, suivant les lois de la perspective, jusqu'au fond du théâtre, masqué par une toile peinte (paysages ou architectures) ; comme nous le montrent les vignettes des partitions de Lully, des frises complètent l'architecture représentée sur ces portants, et cachent le cintre ; quelquefois « brisés », ils sont en général « praticables », du moins aux premiers plans de la scène (portes, fenêtres, etc.).

Les artistes jouent surtout « à la face », pour éviter de montrer la petitesse des portants du « lointain », qu'un artifice de perspective a souvent réduits à une dimension inférieure à la taille humaine.



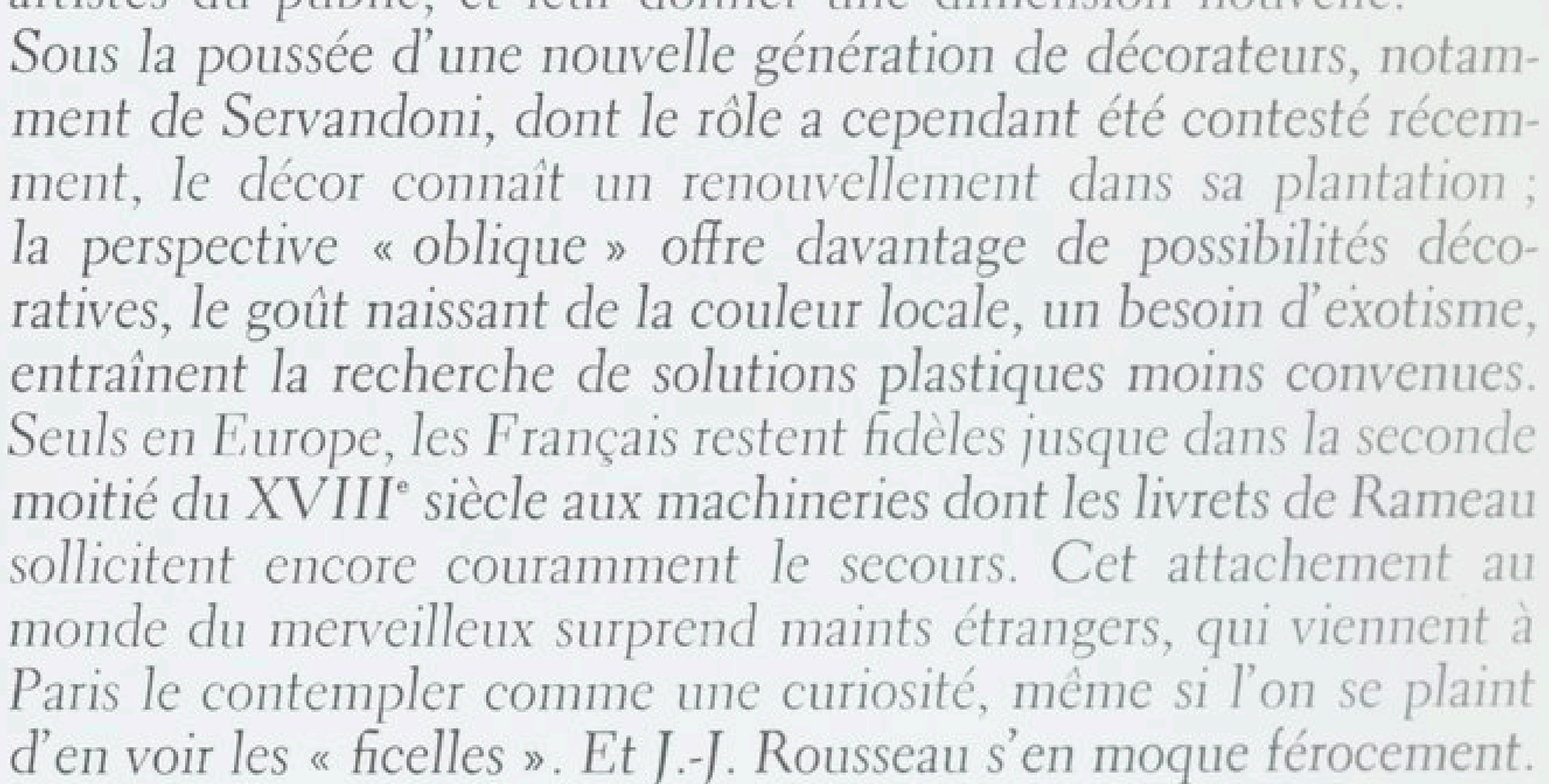
Outre le sens de la « plantation », les décorateurs italiens ont développé le goût de la machinerie, dont ils usent en virtuoses, pour le plus grand contentement des spectateurs : changements « à vue », d'autant plus délicats à réaliser que l'on ne baisse pas le rideau entre les actes.

Le cintre et les dessous se perfectionnent peu à peu : les frises ou éléments de décors peuvent « s'effacer », grâce à un ingénieux système de contrepoids, des treuils, des tambours de démultiplication, des cabestans assurent la manœuvre de la « nuée » derrière laquelle se dissimule quelque divinité, ou de la « gloire », autre machine suspendue entre ciel et terre, réservée aux « deus ex machina ».

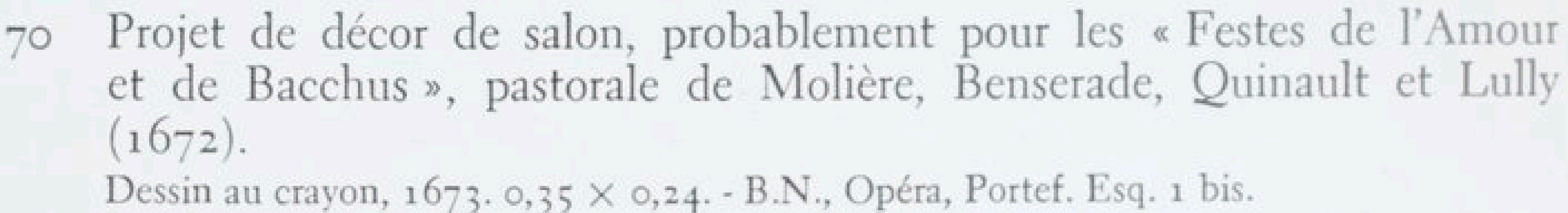
A ces machines complexes, sortes de nacelles très maniables, s'ajoutent les « vols » verticaux ou obliques, si quelque dieu ou zéphir vient à traverser la scène, sur toute sa largeur, par la voie des airs ; la présence des portants et des frises leur impose une trajectoire strictement parallèle à l'ouverture de la scène. Les trappes du plancher, manœuvrées comme des ascenseurs, laissent apparaître ou disparaître des personnages, voire des fragments

Divinité dans une nuée. Arch. nationales. (n° 90). Pl. XVII.

de décors (tremblements de terre, passage du monde terrestre au monde infernal, par exemple).
Le perfectionnement progressif de l'éclairage ajoute à la magie du spectacle : outre les lustres suspendus au-dessus du premier plan de la scène des myriades de chandelles dissimulées derrière les portants, et, bientôt la rampe qui va isoler davantage les artistes du public, et leur donner une dimension nouvelle.



Sous la poussée d'une nouvelle génération de décorateurs, notamment de Servandoni, dont le rôle a cependant été contesté récemment, le décor connaît un renouvellement dans sa plantation ; la perspective « oblique » offre davantage de possibilités décoratives, le goût naissant de la couleur locale, un besoin d'exotisme, entraînent la recherche de solutions plastiques moins convenues. Seuls en Europe, les Français restent fidèles jusque dans la seconde moitié du XVIIIe siècle aux machineries dont les livrets de Rameau sollicitent encore couramment le secours. Cet attachement au monde du merveilleux surprend maints étrangers, qui viennent à Paris le contempler comme une curiosité, même si l'on se plaint d'en voir les « ficelles ». Et J.-J. Rousseau s'en moque férocement.



70 Projet de décor de salon, probablement pour les « Festes de l'Amour et de Bacchus », pastorale de Molière, Benserade, Quinault et Lully (1672).

Dessin au crayon, 1673. 0,35 × 0,24. - B.N., Opéra, Portef. Esq. 1 bis.

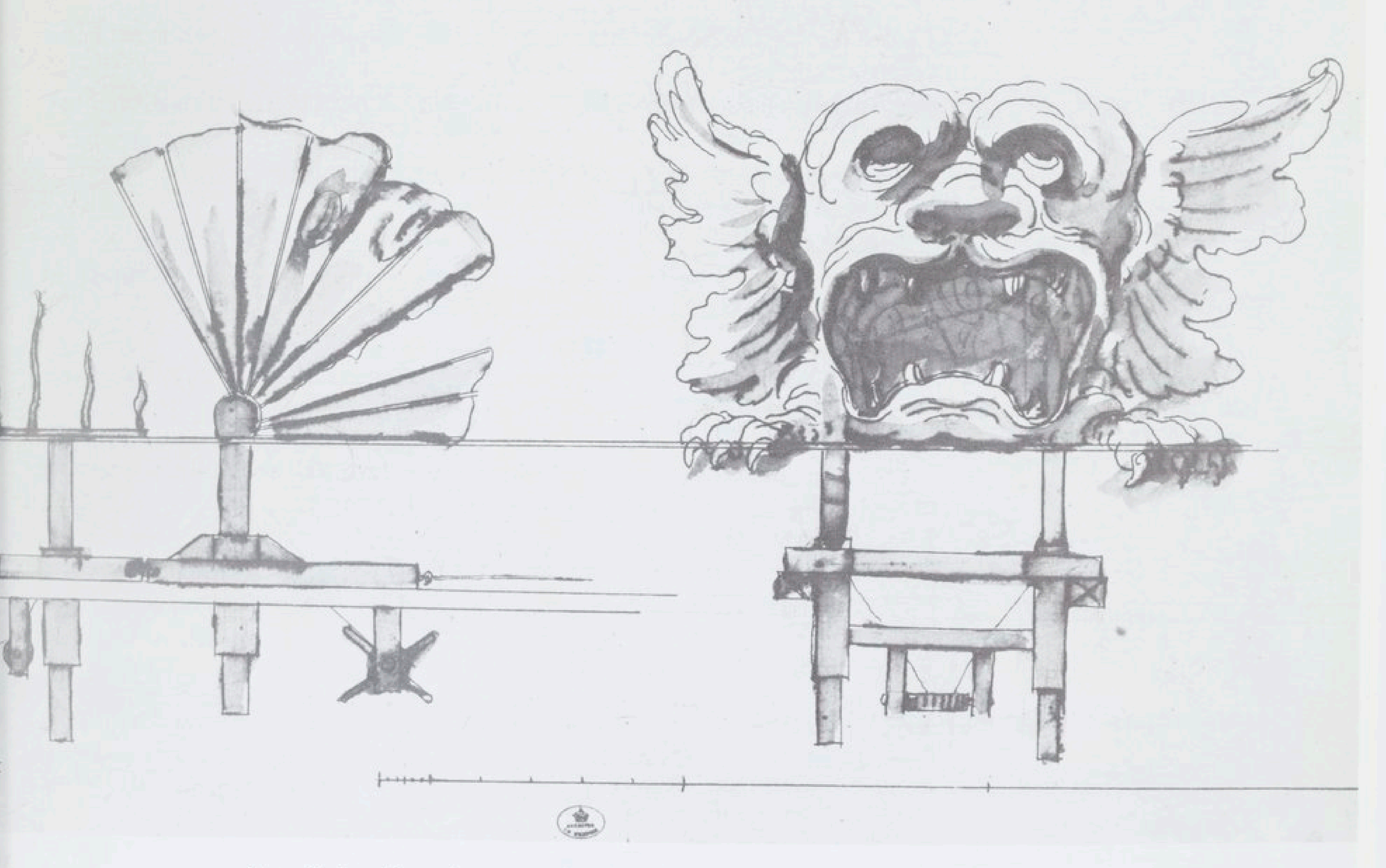
En haut, à droite, signatures autographes de Lully, Vigarani et Gigault.

71 Jean I Berain, « Regis cubiculi designator ordinarius ».

Portrait gravé par Claude Duflos d'après J. Vivien. 1709. - B.N., Est., N. 2.

Entre 1680 et 1711, il fut l'auteur de tous les décors, machines et costumes produits par l'Académie.





Recueil de décorations recueillies par Levesque. *Arch. nationales*. Pl. XVIII.

72 Décor pour « Thésée », tragédie lyrique de Quinault et Lully (1675).

Maquette de Berain. Dessin à la plume et au lavis. 0,56 × 0,46. - B.N., Est., Tb I, p. 11 (Destailleur 356).

Scène IV de l'acte V. Elle a été gravée par F. Chauveau comme frontispice du livret.

73 Décor du sommeil d'« Atys », tragédie lyrique de Quinault et Lully (1675).

Dessin à la plume au lavis d'après F. Chauveau. - B.N., Tb I fol (Destailleur 359).

74 Représentation d'« Isis » de Quinault et Lully (1677).

Gravure par F. Chauveau. - B.N., Est., Hennin 4912.

75 Machine pour « Bellérophon », tragédie lyrique de Lully (1679) et « Persée », tragédie lyrique de Lully (1682).

Gravure avec annotations manuscrites. 0,38 × 0,51. - B.N., Opéra.

Une roue faisant tourner sept furies sur des nuages mouvants, « sans qu'on apperçoive les cordages ».

76 « Persée », tragédie mise en musique par feu M. de Lully... Seconde édition gravée par H. de Baussen. (Paris, 1710.)

B.N., Mus., Vm². 61.

P. 152 : Vignette gravée par Desplaces d'après Duplessis comme frontispice précédant l'acte IV.

77 Décor pour « Proserpine » (Quinault et Lully) (1680).

Maquette d'après Berain. Dessin au crayon et au lavis repassé à l'encre. 0,66 × 0,49. - B.N., Opéra, Portef. Esq. 2. (Menus-Plaisirs du Roi.)

Scène IX de l'acte II. L'enlèvement de Proserpine par Pluton. En haut, écusson aux armes de France. Cette scène a été gravée par J. le Pautre et placée comme frontispice du livret.



78 Décor pour le « Triomphe de l'Amour », ballet royal de Quinault et Lully (1681).

Maquette de Berain. Dessin à la plume. 0,37 × 0,45. - B.N., Est., Tb. I in-fol, p. 13 (Destailleur 358).



La scène, gravée par Daniel Marot, a servi de frontispice au livret.

79 Décor pour « Phaéton », tragédie lyrique de Quinault et Lully (1683).

Maquette d'après Berain. Dessins à la plume et au lavis. 0,66 × 0,49. - B.N., Opéra, Portef. Esq. 2 (Menus-Plaisirs). - Pl. XI.

Le trébuchement de Phaeton. Jupiter à gauche lance la foudre précipitant à terre le char de Phaeton et ses quatre chevaux. En bas, six amours musiciens, et en haut, écusson aux armes de France. Scène gravée par J. le Pautre et placée comme frontispice du livret.

80 « Phaéton », tragédie mise en musique par feu M. de Lully... Seconde édition gravée par H. de Baussen (Paris, 1709).

B.N., Mus, Vm^{2}. 69.

P. 117 : Acte III. Le Théâtre représente le Temple d'Isis. Vignette gravée anonyme.

81 Le char de « Phaéton ».

Projet de machine accompagné de notes manuscrites. Dessin à la plume. - Archives nationales, o^{1} 3241, fol. 39. - Pl. XX.

On explique le fonctionnement de cette machine : Jupiter paraissait, au moyen de la foudre, faire voler la voiture en éclats. Phaéton, en remuant le pied, détachait une petite corde, ce qui faisait basculer rapidement les quatre chevaux et lui-même « culbutait à l'aide d'une machine dont une des petites roues était d'un diamètre supérieur à l'autre » (R.A. Weigert, Jean I Bérain, I, 1937, p. 62).

82 Décor pour « Amadis » de Quinault et Lully (1684).

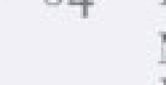
Dessin à la plume lavé de bistre d'après J. Berain. 0,59 × 0,46. - B.N., Est., Tb I fol. (Destailleur 362).

Acte V, sc. 5 et dernière : devant la chambre du palais d'Apolidon, qui vient de s'ouvrir, la troupe des héros délivrée reçoit Amadis et Oriane. - La scène a été gravée par J. Lepautre.

83 Décor pour « Acis et Galathée », pastorale héroïque de Campistron et Lully (1686).

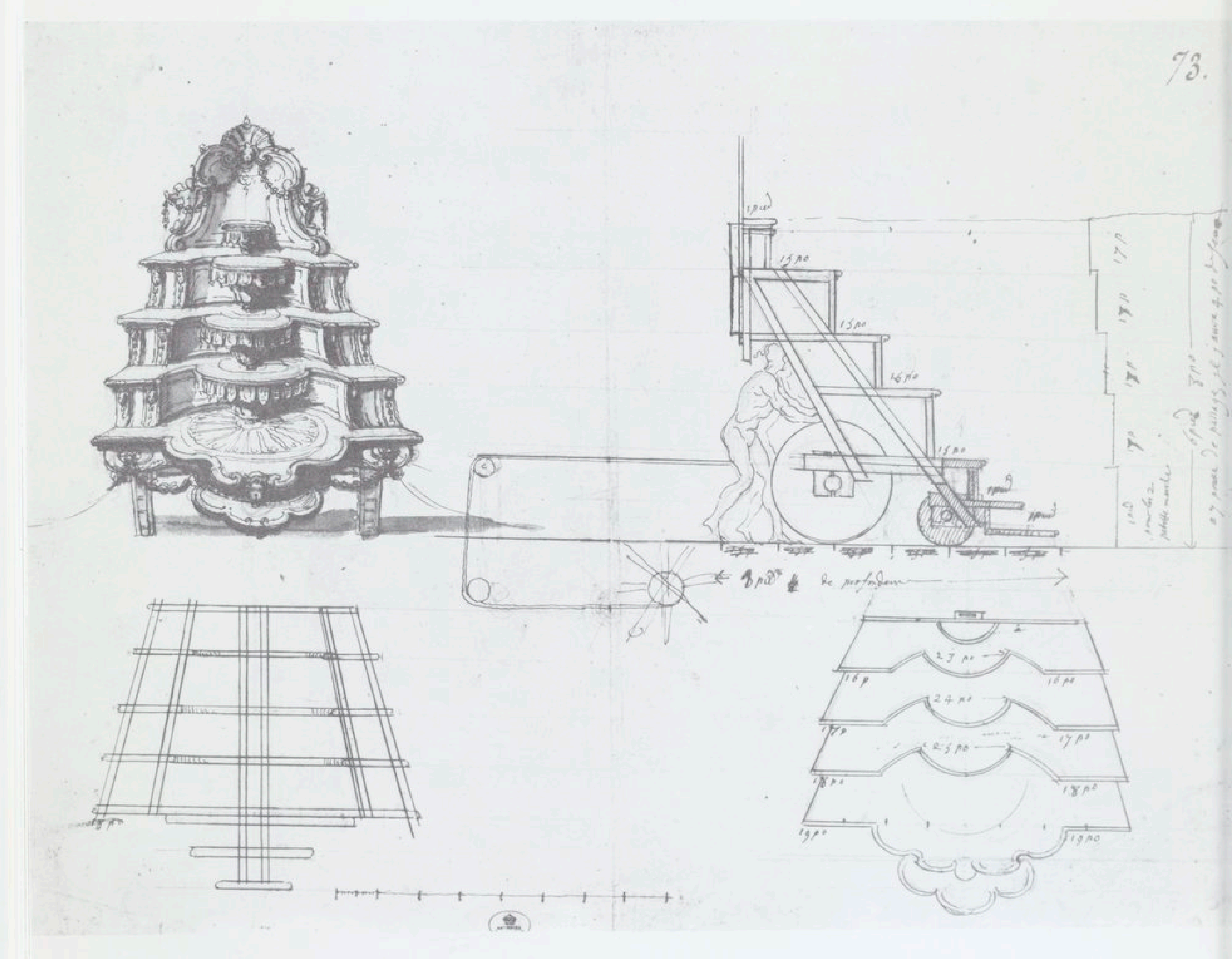
Maquette d'après Berain. Dessin au crayon et au lavis repassé à l'encre. 0,66 × 0,49. - B.N., Opéra, Portef. Esq. 2 (Menus-Plaisirs du Roi).

Scène 8 de l'acte III : Polyphème à gauche brandit un rocher pour écraser Acis, alors que Galathée plonge dans la mer. En haut, cartouche décoratif aux armes de France. Scène gravée par Dolivar et placée comme frontispice du livret.



84 Décor pour « Armide », tragédie de Lully (1686).

Maquette d'après Berain. Dessin à la plume et au lavis. 0,65 × 0,49. - B.N., Opéra, Portef. Esq. 2 (Menus-Plaisirs du Roi).



Recueil de décorations recueillies par Levesque. *Arch. nationales*. Pl. XIX.

Scène 4 de l'acte V : Destruction du Palais d'Armide. Des démons ailés propagent l'incendie à l'aide de torches. Au premier plan, Armide dans une barque, Renaud, Ubalde et le chevalier danois. En haut, soutenu par deux renommées, écusson aux armes de France. Scène gravée par Dolivar et placée comme frontispice du livret.

85 Décor pour « Marthésie », tragédie lyrique de La Motte et Destouches (1699) : la Sphère du feu.

Maquette par J. Berain. Dessin au crayon. - Arch. nat., o¹ 3240, f. 16.

(T. III du « Recueil de décorations... recueillies par M. Levesque, garde général des Magasins des Menus-Plaisirs de la Chambre du Roy »).

86 Scène d'Opéra.

Dessin (fin XVIIᵉ s.). - B.N., Est., Tb. I fol. (Destailleur B 364).

87 Eléments d'architecture pour un décor d'opéra.

Dessins coloriés. - Arch. nationales, o¹ 3241, f. 31.

(T. IV du « Recueil de décorations... par M. Levesque, garde... des Menus-Plaisirs »).

88 Modèles d'architecture.

Dessins à la plume. - B.N., Est., Tb. I fol. (422-425).

89 Scène d'opéra avec l'intervention de divinités.

Dessin à la plume. - Arch. nationales, o¹ 3240, f. 32. - Pl. XII.

90 Divinité dans une nuée.

Dessin colorié. - Arch. nationales, o¹ 3240, f. 21. - Pl. XVII.

91 Etude pour une machinerie (apparition de diables).

Dessin au trait et au lavis par J. Berain. 0,49 × 0,30. - B.N., Opéra, Portef. Esq. 2 (Menus-Plaisirs du Roi). - Pl. II.

« Démons qui sortent des flammes, lesquelles disparaissent, et les démons font des postures. »

92 Esquisse pour des décors figurant le Temple de Saturne (acte I), des machines de la Nuit et du Jour, de l'Amour, des estoiles transparentes.

Dessin. - Arch. nationales, o¹ 3241, f. 87.



93 Décor pour « les Eléments », ballet de Lalande et Destouches Palais des Tuileries, 1721.

Projet pour une reprise au théâtre de Versailles. Dessin de Slodtz signé et daté : 25 janvier 1763. Plume et lavis. 0,35 × 75. - B.N., Opéra, Portef. Esq. 3 (Menus-Plaisirs).

Quatrième entrée : « Les jardins fruitiers de Pomone ».

94 « Palais de Pluton ».

Dessin de L. La Joue. - B.N., Opéra, Port. 3.

Vue de l'enfer, traitée avec l'exubérance caractéristique de l'époque de Louis XV.

95 Scène d'opéra.

Aquarelle de Boquet. 0,27 × 0,44. - B.N., Opéra, D. 216[o4, fol. 29. - Pl. XIV.

Nous ignorons de quels rôles et de quels interprètes il s'agit. Mais, sous le prétexte de présenter les modèles de deux costumes, Boquet a imaginé une scène théâtrale : un prince à genoux fait une déclaration à sa jeune princesse, vêtue d'une somptueuse robe ornée de guirlande et de rocailles.

96 Décor des sauvages pour les « Indes Galantes », ballet héroïque de Rameau (1735).

Dessin au lavis. 0,28 × 0,43. - B.N., Opéra, Portef. Esq. 2 (Menus-Plaisirs du Roi). Pl. XXIV.

97 Décor de la prison de « Dardanus », d'après Piranèse.

Gouache. 0,34 × 0,22. - Coll. André Meyer.

La critique loua « un des plus beaux morceaux de perspective qu'on ait vu au théâtre » (L'Avant-Coureur).

C'est pour la reprise de 1760 que Machi, élève de Servandoni, adapta l'une des fameuses prisons de Piranèse et ce fut aussi l'un des rares décors qui fut popularisé par l'estampe.

98 « Prison de « Dardanus ». Acte 4e ».

Dessin de Slodtz, Fontainebleau, 1er août 1763. - B.N., Opéra, Port. 3.

99 Décor d'une prison.

Aquarelle. - B.N., Est. Tb. I fol. (Destailleur B. 418). - Pl. XXV.

100 Scène finale de « L'Union de l'amour et des arts », ballet héroïque de Lemonnier et Floquet (1773).

Aquarelle sur trait de plume rehaussé de gouache par G. de Saint-Aubin. 0,13 × 0,15. - B.N., Opéra.

Le char de « Phaéton ». *Arch. nationales.* (n° 81). Pl. XX

101 Scène d'« Iphygénie en Aulide » de Gluck.

Dessin de G. de Saint-Aubin. 3 mai 1774. 0,18 × 0,12. - Coll. André Meyer.

En haut et au crayon : impressions de Saint-Aubin sur la première représentation de l'œuvre.

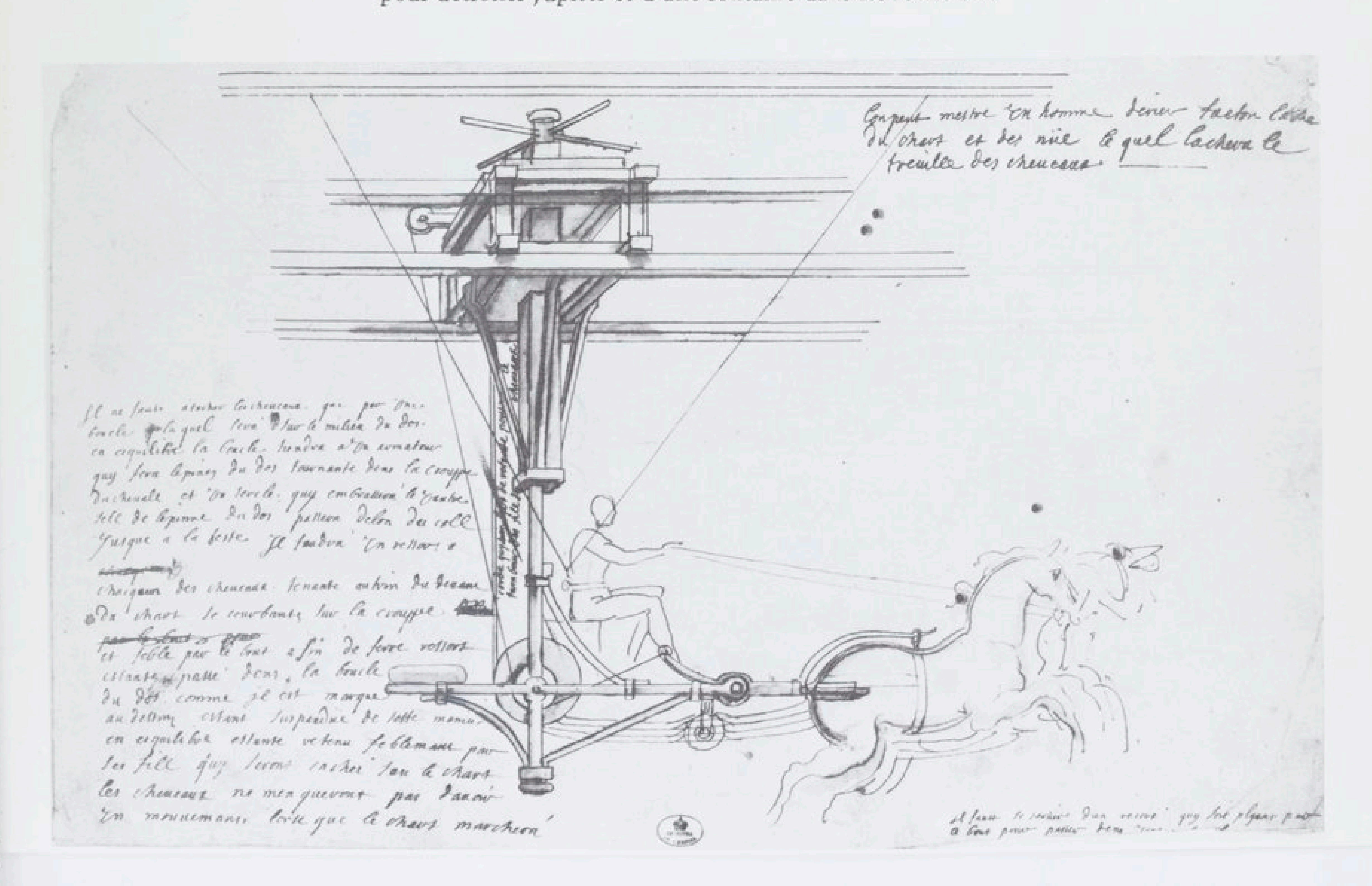
102 Le Palais d'Armide.

Dessin à la sépia par Ch. de Wailly. - B.N., Est., Tb. I fol. (Destailleur 419).

103 Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts méchaniques... Xe volume (Paris, Briasson, 1772).

B.N., Musique, X. 2077 (31).

Planches de machines théâtrales annexées à l'Encyclopédie - Pl. XIX : « Elévation en coupe, de la charpente... montagne composée de rochers assemblés par les géans pour détrôner Jupiter et d'une fontaine dans les rochers ».





Danseur ou danseuse en costume de folie. Dessin de Berain. (n° 127). Pl. XXI.

V

TYPES ET COSTUMES

La « tragédie lyrique » met en scène des personnages schématisés dont la psychologie est beaucoup plus sommaire que dans la tragédie : les dieux s'y mêlent aux humains avec des sentiments hors nature. Les sujets sont mythologiques, tragiques ou épiques, presque jamais comiques ; les personnages sont engagés dans des aventures dont les mobiles sont l'amour ou la gloire et qui, avant tout autre public, s'adressent au roi lui-même. Si, à l'époque lulliste, on montre même du goût pour les scènes de cruauté, l'opéra évolue ensuite vers plus de finesse psychologique et plus de fraîcheur avec le genre pastoral : le libertinage parisien tend à remplacer la grandeur versaillaise.

Jean I Berain et Nicolas Boquet dessinent les costumes qui, avec une « convenance » presque immuable, s'adaptent à ces types de personnages. Si, pendant près d'un siècle, l'habit « héroïque » connaît une certaine monotonie, par contre, les habits de caractère, paysans, vieillards, furies, bacchantes, moins liés par les contraintes sociales, se doivent d'être beaucoup plus réalistes et simples. Si Berain en impose par une grandeur un

peu rude, Boquet séduit par sa grâce. Ses habits, souvent peints à l'aquarelle, sont plus vivants, ses danseuses sont plus souples, leur mouvement est plus apparent. Les visiteurs étrangers en ont vanté les mérites. C'est l'essor et l'évolution du ballet, puis la réforme du costume réalisée par les Favart à la Comédie française et l'influence des parodies (n° 176) qui hâtèrent l'évolution : les tonnelets s'élargissent, les corsages sont plus échancrés. On cherche à faciliter le mouvement.

En 1760, Jean-Georges Noverre réclame en des lettres célèbres des costumes naturels, il veut de véritables guerriers, non des soldats de salon, il part en guerre contre les conventions : la vérité doit servir l'illusion théâtrale.



Le retour à la nature, si caractéristique de la seconde moitié du XVIIIe siècle, se marque donc aussi dans le costume de théâtre : en 1773, les danseurs enlèvent le masque, qui ne sont conservés qu'aux furies. Les disciples et élèves de Boquet, Barthélémy (1744-1811) et Ménageot (1743-1816) créent la couleur locale. Moreau le Jeune dessine des costumes « à l'antique », on vêt Armide d'une cuirasse. Après 1770, on en vient à « la vérité du costume ».

104 Frontispice.

Dessin au crayon de Berain (vers 1685). 0,48 × 0,35. - B.N., Opéra, D. 216 [II 13, fol. 1.

Ce frontispice est placé en tête d'un recueil de costumes de théâtre dessinés par Bérain. Dans la richesse de l'ornementation, on distingue divers attributs et accessoires de théâtre de l'époque : masques, poignards, arcs et flèches, fers, couronnes de lauriers, boucliers de héros antiques, instruments de musique, l'exotisme des parasols et des turbans.

105 Têtes et coiffures.

Dessins au lavis de Berain (vers 1685). 0,48 × 0,35. - B.N., Opéra, D. 216[II B, fol. 14.

106 2 costumes de théâtre.

Maquettes attribuées à Berain. Sanguines. 0,29 × 0,20. - B.N., Opéra, Portef. Esq. 2.

Ces deux dessins ont été gravés par F. Silvestre.

107 Costume de jeune prince.

Maquette de Berain. Dessin au lavis (vers 1685). 0,48 × 0,35. - B.N., Opéra, D. 216. [II B, fol. 53. - Couverture.

L'allure élégante et majestueuse de cet adolescent a inspiré à Bérain plusieurs dessins.

108 Quatre costumes pour « Les Eléments, ballet du roy » de Lalande et Destouches (1721).

Aquarelles par Claude Gillot. 0,18 × 0,25. - Musée du Louvre, Cab. des dessins, Inv. 26 763.

Deux « Temps » et deux « Plutus ».

Jean II Bérain semble avoir également travaillé aux costumes de ce ballet. Peut-être a-t-on fait exécuter deux séries : l'une pour les représentations de la Cour, l'autre pour celles de l'Opéra ; d'autres costumes de C. Gillot ont été gravés par Joullain.

109 Costumes de théâtre pour « Peuples grecs ».

Maquette de l'atelier de Boquet. Aquarelle. 0,255 × 0,320. - B.N., Opéra, D. 216. [o[4], fol. 65.

110 Costume pour « Thésée », tragédie lyrique de Lully (1675).

Maquette de Boquet ou de son atelier pour la reprise du 3 décembre 1754. Aquarelle. 0,29 × 0,21. - B.N., Opéra, D. 216 [o[4], fol. 24.

« Thésé en Geliot ». Pierre Jélyotte se retira un an plus tard, en 1755.

111 « Apollon et Issé en paniers de baleines. »

Scène d'*Issé*, pastorale héroïque d'H. de La Motte et Destouches (reprise de 1756). Dessin au crayon noir, lavé de bistre par G. de Saint-Aubin. - B.N., Opéra.

112 Costume pour « Jephté », tragédie lyrique de Montéclair (1732).

Dessin à la plume et au lavis de Boquet pour la reprise du 6 février 1761. 0,23 × 0,15. B.N., Opéra, D. 216 [V, fol. 34.

En marge, indications manuscrites : « Mlle Vestris. 2e acte. Jephté ».

Thérèse Vestris était la sœur de Gaetan Vestris. Elle dansa à l'Académie royale de Musique de 1751 à 1766.

113 Costume pour « Ismène », pastorale héroïque de Rebel et Francœur, représentée pour la première fois à Versailles en décembre 1747.

Dessin à la plume de Boquet ou de son atelier pour la reprise à Fontainebleau en 1769. 0,24 × 0,16. - B.N., Opéra, D. 216 [V, fol. 7.

En marge, indications manuscrites : « M. Vestris, faune ». Il s'agit de Gaetan Vestris qui, après une disgrâce de quelques mois en 1767, réintègre l'Académie royale de Musique avec le titre de premier danseur. Un an plus tard, en 1770, il fut nommé maître de ballet.

114 Costume de « guerrière du party de Clorinde » dans « Tancrède », de Danchet et Campra, reprise de 1765.

B.N., Manuscrits, Rothschild. 1519, 3, 2, carton X.

115 Costume de Tancrède en guerrier pour « Tancrède » (1765).

B.N., Manuscrits, Rothschild. 1519, 3, 2, carton X.

116 Costume de danseur figurant le « peuple de Palestine » pour « Tancrède » (vers 1765).

B.N., Manuscrits, Rothschild. 1519, 3, 2, carton X.

117 Costume de danseur.

Copie d'atelier d'après Boquet. Dessin à l'aquarelle et au lavis. 0,24 × 0,16. - B.N., Opéra, D. 216 [III A, fol. 41.

Tonnelet blanc et jaune et coiffure ornée de plumes.

118 Costume de danseur, XVIII[e] s.

B.N., Opéra.

DIEUX, DÉESSES

119 Costume de Pluton.

Dessin de Boquet ou de son atelier. Aquarelle et lavis. 0,29 × 0,20. - B.N., Opéra, D. 216 [o[4], fol. 19 (38).



120 Costume de Minerve.

Maquette de Boquet ou de son atelier. Aquarelle. 0,29 × 0,20. - B.N., Opéra, D. 216. [o⁴, fol. 24.

121 Costume de Diane ou de chasseresse.

Dessin de Bérain. Aquarelle et lavis (vers 1685). 0,48 × 0,35. - B.N., Opéra, D. 216. [II B, fol. 32.

122 Costume de Diane pour Mlle Catinon.

Maquette de Boquet. Aquarelle. 0,23 × 0,31. - B.N., Opéra, D. 216 [o⁴, fol. 38.

123 Costume pour Mlle Carville dans le rôle de Pomone.

Dessin de Boquet à l'aquarelle et au lavis. 0,30 × 0,26. - B.N., Opéra, D. 216 [o⁴, fol. 34.

L'album de l'Opéra D. 216 [0⁴ contient deux esquisses de ce même costume. Mlle Carville tient dans sa main droite une faucille. Sa robe est ornée de grappes aux fruits multicolores. De quelle œuvre s'agit-il ? D'une reprise des « Eléments », ballet de Lalande et Destouches ?

124 Deux costumes pour « Persée », tragédie lyrique de Lully (1682).

Dessins à la plume de Boquet pour la reprise à Versailles en 1770. - B.N., Opéra, D. 216 [XI.

— *Monstre né du sang de Méduse.* 0,27 × 0,19.

— *Divinité infernale.* 0,265 × 0,175.

125 Costume de héros antique.

Dessin au crayon de Bérain. 0,48 × 0,35. - B.N., Opéra, D. 216 [II B, fol. 24.

Ce jeune guerrier coiffé d'un casque empanaché, tient dans sa main gauche une épée et de sa main droite un bouclier. Sa demi-cuirasse est ornée de têtes de bêtes sauvages.

126 Costume de grand prêtre.

Maquette de Boquet. Dessin à la plume, à l'aquarelle et au lavis (1768). 0,31 × 0,24. - B.N., Opéra, D. 216 [I, fol. 18.

En bas, à gauche, signé : « Boquet J.D. ».

LES ACCESSOIRES DU MERVEILLEUX

127 Danseur ou danseuse en costume de folie.

Dessin au crayon de Berain (vers 1685). 0,48 × 0,35. - B.N., Opéra, D. 216 [II B, fol. 27.

128 Costume représentant les quatre éléments.

Dessin de Boquet ou de son atelier. Aquarelle et lavis. 0,25 × 0,21. - B.N., Opéra, D. 216 [o^4, fol. 21 (41).

Probablement pour « les Eléments », ballet de Lalande et Destouches, représenté pour la première fois au Palais des Tuileries le 22 décembre 1721.

Dans cette belle et curieuse composition, un jeune garçon symbolise les quatre éléments : de ses doigts et de ses genoux jaillissent des fontaines. Sa tête porte une cage d'où s'échappent des oiseaux. Des fruits mûrissent le long de ses jambes, alors qu'un feu embrase ses entrailles.

129 Costume d'émir.

Dessin à l'aquarelle de Boquet ou de son atelier. 0,31 × 0,20. - B.N., Opéra, D. 216 [o^4, fol. 21 (42).

130 Costume « d'esprit aérien » pour « Dardanus », 1763.

B.N., Manuscrits, Rothschild 1519, 2, 2.

131 Costume de géant.

Dessin, 2e moitié du XVIIIe siècle. - B.N., Manuscrits, Rothschild 1519, 3, 2, carton XIX.

132 Costume de cyclope pour « Sylvie », ballet héroïque de Berton et Trial (Fontainebleau, 1765).

Maquette de Boquet ou de son atelier pour la reprise à Paris, le 18 novembre 1766. Dessin à la plume, aquarelle et lavis, daté septembre 1766. 0,24 × 0,16. - B.N., Opéra, D. 216 [VI, fol. 28.

133 Costume de la Haine pour « Armide », tragédie de Lully.

Maquette de Boquet ou de son atelier pour la reprise en 1761. Dessin à la plume, à l'aquarelle et au lavis. 0,29 × 0,23. - B.N., Opéra, D. 216 [V^2, fol. 102.

134 Costume de théâtre de « génies en habits sérieux ».

Maquette de l'atelier de Boquet. Aquarelle. 0,25 × 0,32. - B.N., Opéra, D. 216 [o^4, fol. 64.

135 Costume de cyclope.
Aquarelle, 2e moitié du XVIIIe siècle. - B.N., Manuscrits, Rothschild 1519, 3, 2, carton XIX.

SUJETS EXOTIQUES

136 Habit d'Indienne du ballet du « Triomphe de l'Amour ».
Sanguine d'après Berain. - B.N., Opéra, rec. 74, t. I, n° 44.
Ce ballet marque la première apparition de danseuses sur la scène de l'Opéra.

137 Costume de Chinois.
Dessin par Boquet. - B.N., Opéra, D. 216 [o^7 fol. 55.

138 Costumes de danseur et de danseuse nègres (1760).
Aquarelles. - B.N., Manuscrits, Rothschild 1519, III, 2, carton XX.

139 Costumes de théâtre pour homme et femme sauvages.
Maquette de l'atelier de Boquet. Aquarelle. 0,25 × 0,32. - B.N., Opéra, D. 216 [o^4, fol. 56. - Pl. XXII et XXIII.

140 Costumes de Tartares.
Dessin anonyme (atelier de Boquet ?). - B.N., Opéra, D. 216 [o^5.

141 Costumes de Tartares.
Dessin (atelier de Boquet ?). - B.N., Opéra, D. 216 [o^5.



SUJETS PASTORAUX

142 Costume d'Anacréon pour C.L.D. de Chassé.
Dessin à l'aquarelle et au lavis. 0,33 × 0,24. - B.N., Opéra, D. 216 [o^5, dossier 5.
Chanteur dont la carrière à l'Opéra se situe entre 1721 et 1756.

143 Costumes de théâtre de « Pasturelle et Pastre ».
Maquette de l'atelier de Boquet. Aquarelle. 0,25 × 0,32. - B.N., Opéra, D. 216 [o^4, fol. 60.

Costume de femme sauvage. Atelier de Boquet. *B.N. Opéra.* (n° 139). Pl. XXII.


BIBL. DE
L'OPÉRA
femme Sauvage


BIBL. DE
L'OPÉRA
20
Sauvage

144 Costume de Bergère.

Copie d'atelier d'après Boquet. Dessin à l'aquarelle et au lavis. 0,24 × 0,17. - B.N., Opéra, D. 216 [III A, fol. 37.

145 Costume de faune pour « Enée et Lavinie » de Dauvergne, 1758.

Dessin. - B.N., Manuscrits, Rothschild 1519, 3, 2, carton XVIII.

146 Costume de théâtre pour vieillard paysan.

Dessin à la plume et à l'aquarelle de Boquet ou de son atelier. 0,21 × 0,15. - B.N., Opéra, D. 216 [III A, fol. 19.

GRANDS INTERPRÈTES

147 Mlle Aubry, cadette, Mlle Saint-Christophle.

Deux dessins à la sanguine. 0,49 × 0,33. - B.N., Opéra.

Deux chanteuses des premiers opéras de Lully. Elles créèrent notamment des rôles dans « Alceste », « Thésée », « Atys », « Isis » et « Proserpine ».

148 Mlle Subligny dansant à l'Opéra.

Burin (chez J. Mariette). - B.N., Est., N.2.

Marie-Thérèse Perdou de Subligny danse à l'Opéra entre 1689 et 1707.

149 Mlle des Mastins dansant à l'Opéra.

Burin (chez J. Mariette, 1702). - B.N., Est., N2.

La légende d'un autre portrait gravé de Mlle Desmatins précise qu'elle « chante et danse ».

150 La Camargo.

Etude par N. Lancret. Sanguine. 0,23 × 0,18. - Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 27 542.

Etude pour le tableau « La Camargo dansant ». « Elle fut la première, écrit Voltaire, qui dansait comme un homme. »

Costume d'homme sauvage. Atelier de Boquet. B.N., *Opéra*. (n° 139). Pl. XXIII.

151 Costume pour Mlle Sallé.

Aquarelle et lavis de Boquet. 0,28 × 0,23. - B.N., Opéra, D. 216 [o4, fol. 41.

Ce dessin représente Marie Sallé à la fin de sa carrière de danseuse. Elle s'était retirée depuis plusieurs années lorsqu'elle parut une dernière fois pour les fêtes de cour en 1752. Elle mourut quatre ans plus tard.

152 Dauberval et Mlle Allard dans « Sylvie », opéra d'H.M. Berton et Trial.

Aquarelle de Carmontelle. 0,42 × 0,51. - Coll. André Meyer.

Ce « Pas de deux » a ensuite été gravé par J.B. Tilliard.

153 Costume de théâtre pour « Mlle Lany ».

Aquarelle de Boquet. 0,18 × 0,17. - B.N., Opéra, D. 216 [o4, fol. 53.

Noverre considérait Louise Lany, sœur de Jean-Baptiste, comme la plus grande danseuse de son époque, éclipsant les autres par sa beauté et sa précision. Elle débuta à l'Académie royale de Musique en 1744 et se retira en 1767.

154 Costume de théâtre pour « M. Lany, pareil à sa sœur ».

Maquette de Boquet ou de son atelier. Dessin à la plume et à l'aquarelle. 0,25 × 0,20. - B.N., Opéra, D. 216 [o4, fol. 35.

Jean-Baptiste Lany a été maître de ballet à l'Opéra. De 1750 jusqu'en 1767, date à laquelle il se retira, Vertris le considéra comme son rival. De petite taille, aux jambes épaisses, il excellait dans les rôles comiques.

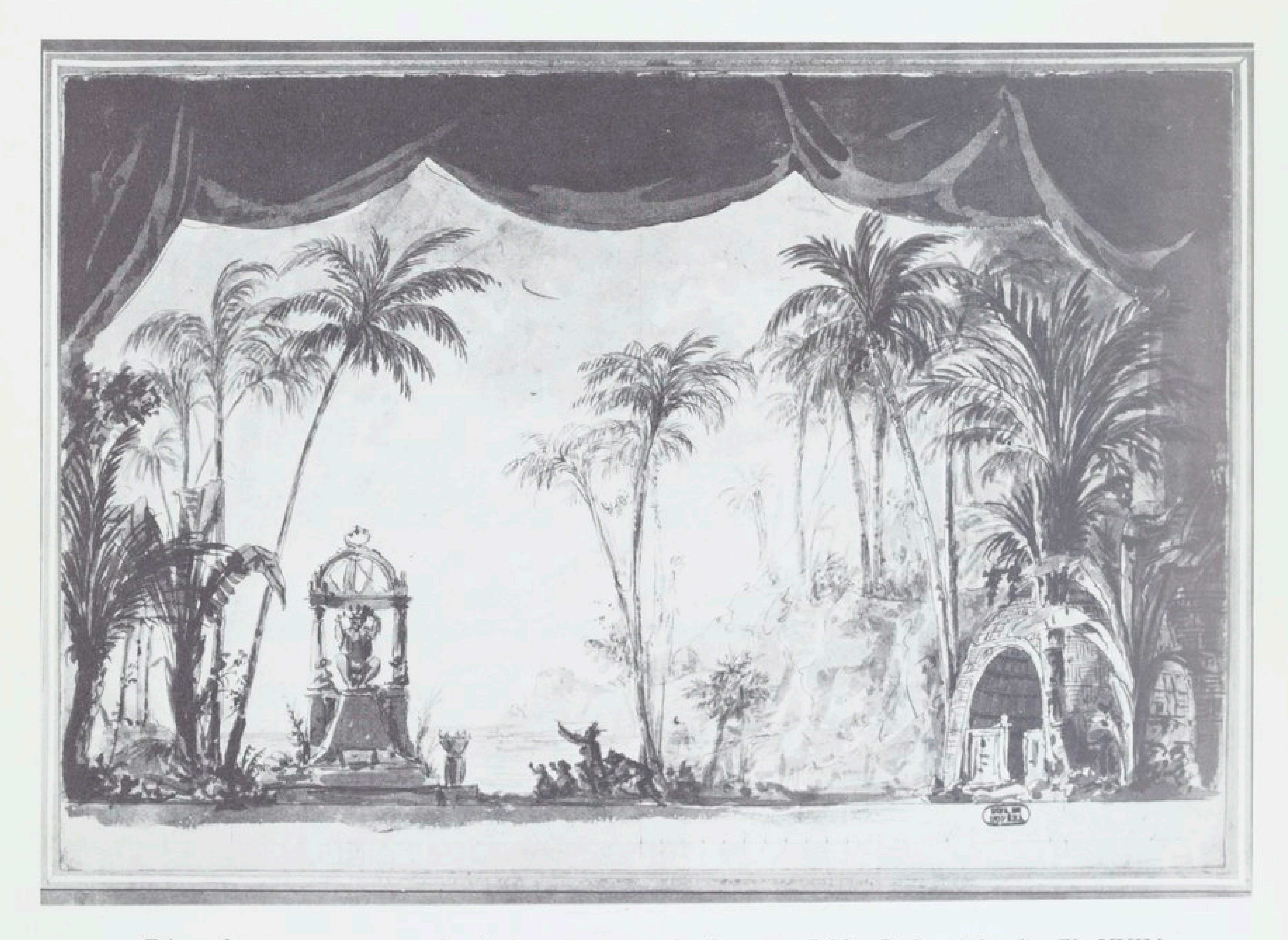
155 Costume pour « M. Vestris. Plaisirs ».

Maquette de Boquet. Aquarelle. 0,30 × 0,24. - B.N., Opéra, D. 216 [o4, fol. 43.

Gaetan Vestris, d'origine florentine, était venu à Paris pour étudier la danse avec Louis Dupré. Il entra à l'Académie royale de musique en 1748 et c'est en 1761 qu'il fut nommé adjoint de Lany en qualité de maître de ballets.

156 Costume pour « M. Glervalle ».

Maquette de l'atelier de Boquet. Aquarelle. 0,18 × 0,16. B.N., Opéra, D. 216 [o4, fol. 53.



Décor des sauvages pour « les Indes galantes », de Rameau. *B.N.*, *Opéra*. (n° 96). Pl. XXIV.

VI

LIBRETTISTES ET MUSICIENS

Ce court chapitre a pour but de rappeler très schématiquement quelques-unes des personnalités qui ont marqué l'évolution du genre littéraire et musical qu'est l'opéra.

Quinault et Lully avaient réalisé dans leurs « tragédies en musique » un parfait équilibre entre un livret bien adapté aux nécessités musicales et une musique respectueuse du texte littéraire. Différentes sortes de merveilleux y étaient de règle : mythologique, féerique, allégorique. Sans modifier fondamentalement ces thèmes, leurs successeurs vont avoir tendance à dissocier les éléments de cette entente : avec l'opéra-ballet notamment, le poème va davantage être sacrifié à la musique et à la danse. Sous l'influence de l'opéra-comique et des attaques des philosophes, le merveilleux va lui-même être mis en cause comme nuisible à l'intérêt dramatique et au « naturel ». Les opéras de Rameau, dans lesquels l'élément musical domine nettement les autres, ne s'en libèrent pratiquement pas. Les œuvres de Lully continuèrent, du reste, leur succès jusque vers 1770. Il faut attendre la réforme de Gluck pour voir triompher ce que l'on a appelé « la pure vraisemblance dramatique ».



On n'a pas omis ici de suggérer quelques-unes des retombées sociologiques du genre, qui ont encore été peu étudiées : les parodies qui à certaines époques doublaient régulièrement chaque opéra (n° 176), les innombrables adaptations et arrangements d'airs d'opéras (n°s 177-178) qui en prolongeaient le succès, sorte de kitsch lyrique qui se déchaîne surtout à partir du milieu du XVIIIe siècle et qui prouve l'immense place occupée par l'opéra dans la société française.

157 Philippe Quinault.
Deux médailles non signées (1718). Diam. 59 × 60. - B.N., Médailles, série iconographie française.

A l'avers : Buste de profil à droite.

Au revers : « Mes vers ont mérité les chants les plus parfaits » (aux pieds d'Apollon des opéras de Quinault - Lully épars sur le sol).

« Phoenix de la poésie chantante » (lyre dressée sur instruments de musique).

158 J.B. Lully.
Buste de trois-quarts à droite. Médaille de Simon Curé (1718). Diam. 57 mm. - B.N., Médailles, série des fontes de S. Curé.

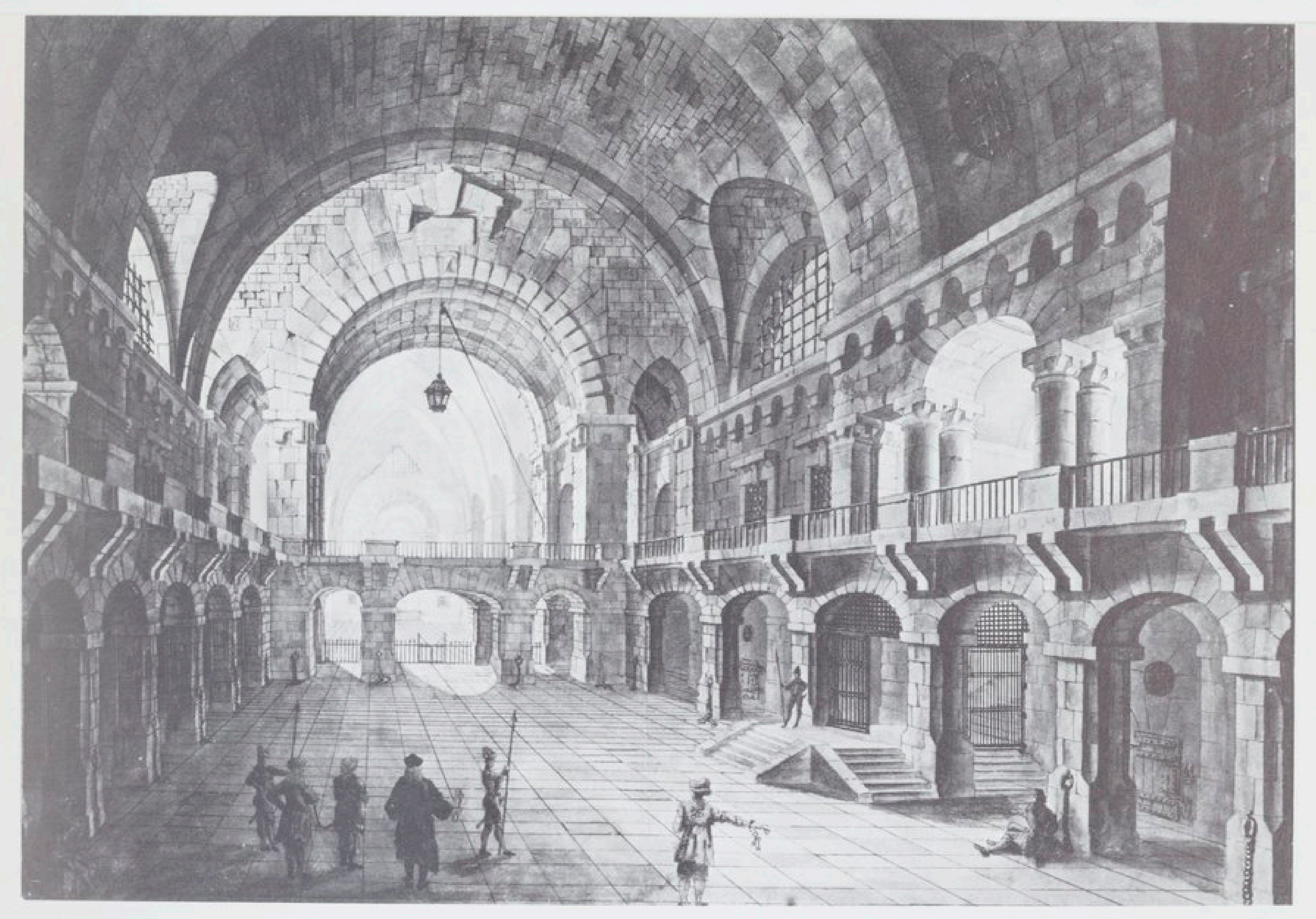
Au revers : « Il charme par ses divins accords » (Orphée charmant les animaux).

159 Quinault et Lully. Isis, tragédie en musique ornée d'entrées de ballet, de machines et de changements de théâtre. Représentée devant Sa Majesté à Saint-Germain-en-Laye, le cinquième jour de janvier 1677 (Paris, C. Ballard, 1677).
B.N., Impr., Rés. Yf. 2211.

La Cour vit des allusions très précises dans l'histoire de la nymphe Io (Marie-Elisabeth de Ludres), séduite par Jupiter (Louis XIV). Lully dut se séparer momentanément de son librettiste imprudent et l'opéra ne fut représenté à Paris qu'au mois d'août.

160 André Campra.
Buste de profil à gauche. Médaille signée Simon Curé (1730). Diam. 53 mm. - B.N., Médailles, série des fontes de S. Curé.

Au revers : « Des saints et des héros il scait chanter la gloire » (Renommée volant au-dessus d'instruments de musique et soufflant dans une trompette).



Décor d'une prison. *B.N., Est.* (n° 99). Pl. XXV.

161 Reliure en maroquin rouge aux armes de Philippe d'Orléans le Régent, auxquelles on a ajouté la cordelière de Veuve, sur Destouches, « Télémaque » (Ballard, 1714).
B.N., Mus., Rés. 1249.

162 André Cardinal Destouches.
Buste de profil à gauche. Médaille signée S. Curé (1732). Diam. 54 mm. - B.N., Médailles, série des fontes de S. Curé.
Au revers : « Apollon et l'Amour animent tous mes chants ».

163 Portrait de J.-Ph. Rameau par J.A.J. Aved.
Toile, 1,10 × 0,84. - B.N., Opéra.
Réplique du portrait, autrefois attribué à Chardin et conservé au Musée de Dijon.

164 J.-Ph. Rameau. « Acanthe et Céphise », pastorale héroïque, paroles de Marmontel (1751).

Epreuve de la partition corrigée par l'auteur. - B.N., Opéra, Rés. A. 174.

On a relié avec ces épreuves la partition définitive qui a tenu compte des corrections.

165 J.-Ph. Rameau. « Les Paladins », comédie-ballet (1760).

Ms. autographe. - B.N., Mus., Rés. Vm² 120.

Provient du don Decroix. Nombreuses surcharges et collettes, et indications de l'auteur au copiste.

166 « Aeglé opéra de M. de La Garde. 1752. »

Dessin pour un frontispice par Gabriel de Saint-Aubin. 0,29 × 0,22. - Louvre, Cab. des Dessins, Inv. R.F. 28 996.

La seule édition connue de la musique de cette œuvre ne comporte aucun frontispice gravé.

167 Reliure en maroquin bleu, large dentelle, aux armes de Marie-Josephe de Saxe dauphine, signée Pasdeloup, sur J.A. Hasse, « Didone abbandonata ».

Manuscrit autographe. - B.N., Mus., Rés. 1351.

Manuscrit offert par Hasse à M. J. de Saxe à l'occasion de son mariage avec le Dauphin, fils de Louis XV.

168 J.G. Noverre (1727-1810). Portrait.

Pastel par J.B. Perronneau (1764). 0,65 × 0,52. - B.N., Opéra.

169 Moline (P.L.). Dialogue entre Lully, Rameau et Orphée aux Champs-Elysées (Amsterdam et Paris, 1774).

B.N., Impr., V. 36694.

Pamphlet en faveur de Gluck. Un commentaire accompagne la gravure représentant les trois personnages : « Toutes les personnes de goût disent que M. Rameau a mis trop d'art dans son harmonie, et que vous (Lully) n'en avez pas mis assez dans votre mélodie ; au lieu que l'Auteur d'Iphigénie a sçu réunir à vos sublimes talens la fraîcheur du coloris, la variété des nuances et la vérité de l'expression : en un mot, c'est par la perfection de l'art soumis à la nature qu'il a eu l'avantage de l'emporter sur vous ».

170 Portrait de C.W. Gluck par Duplessis.

Toile en ovale. 0,44 × 0,54. - Coll. André Meyer.

171 C.W. Gluck. « Orphée et Euridice », drame héroïque en 3 actes, paroles de Moline (1774).
Ms. autographe. - B.N., Opéra, Rés. 89.

172 Lettre de Gluck à son librettiste, le bailli Du Roullet, Vienne, 22 novembre 1775.
Ms. autographe. - B.N., Mus.

173 Alceste, tragédie-opéra en trois actes. Représenté devant Leurs Majestés, à Versailles, le 11 février 1786 (Livret de Du Roullet). (Paris, Ballard, 1786.)
B.N., Rés. 1237.
« Livre de paroles » ayant servi à Louis XVI pour suivre la Première de l'œuvre de Gluck. Reliure papier blanc, fers fleurs-de-lysées et armes royales dorées.

174 Reliure en maroquin rouge, large dentelle, avec attributs de musique par Jérôme le Jeune aux armes de Louis XVI, sur N. Piccini, « Didon », tragédie lyrique (Paris, 1783).
B.N., Mus., Rés. F. 361.

175 Les fragments lyriques, ballet, composé de l'acte d'« Apollon et Coronis » (de Roy), des « Amours des dieux » (de Mouret), et des actes du feu et de la terre, des « Eléments » (de Destouches), représenté par l'Académie royale de musique, le mardi 18 août 1767 (Paris, De Lormel, 1767).
B.N., Mus., X 1392.
« Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, et qu'un théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter » (J.J. Rousseau).

176 Syncope, reine de Mic-Mac, parodie de Pénélope, représentée devant Leurs Majestés, à Versailles, le 31 janvier 1786. Par M. Despréaux... (Paris, P.R.C. Ballard, 1786).
B.N., Mus., X. 1219 (12).
P. 37. Gravure représentant Unique (Ulysse), roi de Mic-Mac, narrant à Syncope (Pénélope) « le récit incroyable de ce héros incomparable ». Sur un air d'Iphigénie en Aulide. Il s'agit d'une parodie de la Pénélope de Piccini.
Après Lully et jusqu'à Rameau toute la production de l'opéra fut parodiée presque

systématiquement par Fuzelier, Lesage, Vadé et Favart et les comédiens du Théâtre de la Foire. Cette mode connut à l'époque de Gluck un regain d'activité.

177 Deuxième recueil de six ouvertures et morceaux de « La Colonie » (de Sacchini), de « l'Union de l'Amour et des Arts » (de Floquet), des « Femmes vengées » (de Philidor), d'« Iphigénie » (de Gluck), de « Zemire et Azor » (de Grétry), d'« Orphée » (de Gluck) arrangées pour deux violons et violoncelle. Par M. Meunier. Œuvre VI[e] (Paris, Bignon, c. 1775).

B.N., Mus., K. 4584 (2).

178 Recueil des quatuors, trios et duos des opéras français qui ont eu le plus de succès, arrangés pour le clavecin ou piano forte avec l'accompagnement d'un violon. Par J.A. K. Colizzi (La Haye et Amsterdam, c. 1783).

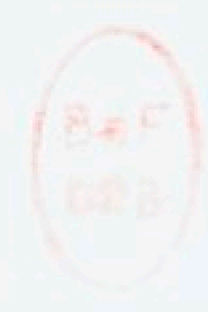
B.N., Mus., A. 34 232.

179 Portrait d'E.N. Mehul.

Miniature anonyme sur ivoire en médaillon. Diam. 0,07. - B.N., Opéra.

180 Thésée, tragédie lyrique. Paroles de Quinault. Musique de Gossec (1782).

Manuscrit autographe. - B.N., Mus., Ms. 1468 (1).



2[e] trimestre 1972

I. C. C. (LONDON IMPR.) PRO. 04 52 75-05

